

中国非物质文化遗产

丛书主编◎刘锡诚

中国歌乐

孟凡玉　朱洁琼　著

图文藏典



古吴轩出版社

国家『十一五』重点图书

中国歌乐

中国民间音乐丰富多彩、博大精深。田歌、牧歌、渔歌、情歌等，这些散发着泥土馨香的民间歌曲使人陶醉。箫、鼓、琴、笛、丝竹、吹打的悠扬旋律令人神往。花儿、信天游、长调、江南丝竹、南音、木卡姆，这些歌，这些乐，或大气雄浑，或委婉细腻，或高亢嘹亮，或舒缓悠长。让我们走进中国民间音乐的歌海乐潮之中，去体验、去感悟她的无穷魅力吧！


ISBN 978-7-80733-524-5
9 787807 335245 >

定价：29.80元

中国非物质文化遗产

图文藏典

丛书主编 刘锡诚

中国歌乐

孟凡玉 朱洁琼 著



古吴轩出版社



图书在版编目（CIP）数据

中国歌乐／孟凡玉，朱洁琼著. —苏州：古吴轩出版社，2010.8
（中国非物质文化遗产图文藏典丛书／刘锡诚主编）
ISBN 978-7-80733-524-5

Ⅰ. 中… Ⅱ. ①孟… ②朱… Ⅲ.民间音乐—简介—中国 Ⅳ.①J607.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第166946号

策　　划： 李宁军　许雪根
责任编辑： 张　颖
见习编辑： 赵　娓
装帧设计： 唐　朝
责任校对： 张　蕾
责任照排： 王盼印

书　　名： **中国歌乐**
丛书主编： 刘锡诚
著　　者： 孟凡玉　朱洁琼
出版发行： 古吴轩出版社
地址：苏州市十梓街458号　　邮编：215006
Http://www.guwuxuancbs.com　　E-mail:gwxcbs@126.com
电话：0512-65233679　　传真：0512-65220750
印　　刷： 苏州日报印刷中心
开　　本： 787 × 1092　1/16
印　　张： 13
印　　数： 00001-10000
版　　次： 2010年9月第1版　第1次印刷
书　　号： ISBN 978-7-80733-524-5
定　　价： 29.80元

如有印装质量问题，请与印刷厂联系。0512-65640827

《中国非物质文化遗产图文藏典》总序

刘锡诚

民间文艺学家、国家非物质文化遗产保护工作专家委员会委员

进入21世纪以来，保护人类非物质文化遗产，保持文化的多样性和可持续发展，与保护环境、保护生物多样性一样，逐渐成为国际社会同时也成为中国社会普遍关注的热点。

文化是由物质文化和非物质文化两部分构成的。由历史上的文物古迹和现代物质文化创新而构成的物质文化，是读者大众所熟悉的。而非物质文化遗产是指哪些文化形态呢？2005年12月22日国务院下达的《关于加强文化遗产保护工作的通知》（国发［2005］42号）作了如下阐明："非物质文化遗产是指各种以非物质形态存在的与群众生活密切相关、世代相承的传统文化表现形式，包括口头传统、传统表演艺术、民俗活动和礼仪与节庆、有关自然界和宇宙的民间传统知识和实践、传统手工艺技能等以及与上述传统文化表现形式相关的文化空间。"联合国教科文组织于2003年10月17日举行第三十二届会议通过了《保护非物质文化遗产公约》中胪列了五项内容："1.口头传说和表述，包括作为非物质文化遗产媒介的语言；2.表演艺术；3.社会风俗、礼仪、节庆；4.有关自然界和宇宙的知识和实践；5.传统的手工艺技能。"归纳起来，简单地说，非物质文化遗产是指那些以民众（一定群体）口传心授的方式而代代相传、绵延不绝的文化。在民众中流传、口传心授、代代相传、绵延不绝是非物质文化遗产的特点。非物质文化遗产是与以文字为载体的"精英文化"（或曰"主流文

化”，或旧称“上层文化”，或西方文化人类学称的“大传统”）相对举的广大老百姓所传承和流传的文化。

“非物质文化遗产”（the Intangible Cultural Heritage），无论对国际还是对我国来说，都是一个新的术语。最早出现在上面提到的联合国教科文组织的《保护非物质文化遗产公约》这一国际文件中，引进我国只有区区几年的时间。2004年8月28日全国人民代表大会常务委员会批准联合国教科文组织的《保护非物质文化遗产公约》之前，我国学界和官方一直沿用“民间文化”（或“民族民间文化”）这一本土的术语。其实，“非物质文化遗产”也好，“民间文化”也好，在范围和内涵上大体是一样的，我国之所以要改用“非物质文化遗产”来代替“民间文化”，只是为了与国际对话的需要和方便，即通常所说的“与国际接轨”。顺便要说的是，译名的确定是一件非常严肃、非常重要的事情，因为一个译名一旦确定之后可能影响到实际工作的开展。有学者对“遗产”二字的翻译存有异议，他们指出，英文里的Heritage，可以译为“遗产”，也可以译为“传承”和“传递”，而译为“传承”也许可能更接近原意，因为非物质文化或民间文化是活态的、流动的、变化的，而不是僵死的。

非物质文化遗产，是民族文化传统的“基因库”，是民族认同、维系、凝聚、绵延的基本因素。不论出于何种原因，暴力的或和平的，一个民族的非物质文化遗产断流了、湮没了、消失了，那就意味着这个民族的文化，甚至这个民族本身，或被同化了，或被灭亡了，或被打散了，最终变成了人类的记忆。这样的事情，在中外历史上不乏先例。以我国而论，我们至今还不大清楚大凌河流域的红山文化先民所传承的非物质文化遗产、长江流域良渚文化先民所传承的非物质文化遗产、岷江流域三星堆先民所传承的非物质文化遗产，以及比这些文化晚得多的一些消逝了的民族、族群或邦国的非物质文化遗产是什么样子。诸如，显赫一时的齐国文化、越国文化的文物遗存多有发现，而他们的非物质文化遗产是什么样子，都湮没无闻了。又如，被明王朝军队剿灭、驱赶而隐匿和融入边远地区和族群中的僰人，除了在川南的珙县留下的数量有限的岩壁画和悬棺葬外，这个民族（或族群）的非物质文化遗产，连同这个民族或族群本身一起，消失得

无影无踪了。

我们当今所处的时代，是一个经济全球化、信息化的时代。在我国，现代化、信息化、城镇化、市场化的急速步伐，无时无刻不在影响着和改变着人们的生活方式和思维方式，摧毁着代代相传的非物质文化遗产，即使那些地处边远的、封闭的地区和民族，也不例外。非物质文化遗产的传承和延续，处在急剧衰微的趋势之中。世界各国处于弱势地位的民族的代表人物，率先呼吁保护自己民族的非物质文化遗产。自1972年玻利维亚政府向联合国教科文组织提出建议制定保护民间创作法案以来，许多国家的政府和学者日益认识到对本民族的非物质文化遗产进行有效保护的重要性和迫切性。经过三十多年来的酝酿、宣传、研讨、磋商，世界各国政界和学界对世界“文化多样性”、可持续发展理念和民族文化自觉的认识大为提高，特别是世界进入文化引领的时代，美国学者提出的文化是国家“软实力”的概念被广泛接受，非物质文化遗产的抢救和保护，已经成为21世纪一个世界性的文化潮流。而非物质文化遗产的保护，在我国，不仅是中国国家“软实力”的重要构成因素，也是中华文化复兴、东方文化复兴的不可或缺的方面。

在我国，自“五四”以降，民间文化的保护和调查记录工作，一向是由学术界、文化界的一些人士在做，但由于时局、思潮、人事等方面的原因，时断时续，时起时伏，其调查所得的资料，除了前中央研究院的资料保存在台湾、解放区的一些资料保存在中央音乐学院外，其他大量调查资料尽皆流散无存了。建国以来，由于体制、分工等原因，民间文化的调查与保护，主要是由社会团体、研究机构和高等院校相关系科做的，虽然做了大量艰苦的调查采录工作，但由于各自为战，政治运动频仍，前后领导人缺乏一以贯之的学科理念以及科学管理等原因，所得资料流散严重。真正由政府出面保护民间文化，主要有两次：第一次，是1955至1956年为了民族识别由国家民委组织专家进行的民族调查；第二次，是文化部、国家民委和中国文联有关协会进行的“十大文艺集成志书”的调查编纂工作。这些工作为21世纪在“政府主导”下开展的非物质文化遗产保护工作奠定了坚实的基础。2003年中国民间文艺家协会在中共中央宣传部和国家社会

科学规划办公室的支持下，启动了国家社会科学基金特别委托项目“中国民间文化遗产抢救工程”。2004年4月8日文化部、财政部颁发《关于实施中国民族民间文化保护工程的通知》以及配套文件《中国民族民间文化保护工程实施方案》，启动了“中国民族民间文化保护工程”；同年全国人大常委会批准《保护非物质文化遗产公约》，我国成为缔约国之后，2005年3月26日国务院办公厅发布《关于加强我国非物质文化遗产保护工作的意见》，从此改称“中国非物质文化遗产保护工作”。

非物质文化遗产是民众口传心授、世代相传的文化，对其进行保护，可能采取多种方式，但不论采取何种方式，其最终目的，是使其在创造和享受这种文化的老百姓中间得到继续传承和发展延续，至于有些因时代变迁、生存条件改变等原因而不能继续传承和发展的项目，则应收集记录起来编辑成书籍，制成光碟、录像片、录音带等，或以收藏与陈列于博物馆的方式，使其以“第二生命”继续传播。对于至今仍葆有传承生命活力，或虽然呈现程度不一的衰微趋势而仍能通过保护措施被激活的项目，建立国家级非物质文化遗产名录，将其保护工作纳入国家体制、在国家干预和管理下进行有效保护，无疑是一项重要措施。

在短短的几年间，我国已陆续公布了两批国家级非物质文化遗产名录，初步建立起国家级、省市级、区县级三级（有的地方是四级）非物质文化遗产名录；认定了国家级和地方的非物质文化遗产项目代表性传承人名单，取得了令人瞩目的成绩。国发［2006］18号《通知》公布的第一批国家级非物质文化遗产名录计有五百一十八项；国发［2008］19号《通知》公布的第二批国家级非物质文化遗产名录计有五百一十项。第一批国家级非物质文化遗产扩展项目名录计有一百四十七项。两批三个名录加起来，共计一千一百七十五项。国家级非物质文化遗产名录将我国非物质文化遗产划分为十个大类：（1）民间文学类，共计八十九项；（2）传统音乐（民间音乐）类，共计一百五十六项；（3）传统舞蹈（民间舞蹈）类，共计一百零九项；（4）传统戏剧类，共计一百七十一项；（5）曲艺类，共计一百一十一项；（6）传统体育、游艺与杂技（杂技与竞技）类，共计五十九项；（7）传统美术（民间美术）类，共计一百一十二项；（8）传统技艺（传

统手工技艺）类，共计二百一十项；（9）传统医药类，共计二十二项；（10）民俗类，共计一百三十六项。“非遗”名录的申报和评审工作，还会继续做下去，以期建立起一套完备的非物质文化遗产名录体系，作为“非遗”保护工作的基础。传承人的认定和保护，是“非遗”保护的核心，也得到了相应的重视。2007年、2008年分两批公布的国家级非物质文化遗产项目代表性传承人，共计有七百七十七名入选名录。这项工作也会继续下去。

温家宝总理用民族“文象”和“文脉”来指称我们的非物质文化遗产。我们正在进行的非物质文化遗产保护工作，正是在保护和传承我们中华民族的“文脉”——我们民族的根脉，保护和传承我们中华民族的民族精神，保护我们中华民族的“文化基因”。这件事的重要意义，已在上起各级领导和官员、下至普通百姓中有了初步的认识，而这种初步的认识，是提高官员和百姓全民“文化自觉”的起点。谁都晓得，一个没有或缺乏“文化自觉”的民族是多么的可悲！

通过各种方式对以往“不登大雅之堂”的非物质文化遗产进行宣传、阐释、解读、弘扬，是落在各级政府、社会团体、文化界、出版界、媒体人、学术界肩上的时代重任。以编纂出版适合于各种不同文化背景的读者的“非遗”书籍，不啻是对其进行保护的有效方式之一，而且也是对中华文化进行积累的有效工作。古吴轩出版社策划的《中国非物质文化遗产图文藏典》，其宗旨就是以第一批国家级名录和分类为依据，“选取最具代表性和表现力的项目作图文展开，全景式地反映中国非物质文化遗产古往今来之概貌”。希望这套丛书尽可能熔知识性、学术性、可读性、欣赏性于一炉，既满足当代读者了解“非遗”的阅读需求，又经得起时间的检验，把21世纪之初流传于中国老百姓中间的“非遗”的概貌传达给后世。这就是我们编纂这套丛书的初衷。要向读者说明的是，本丛书的写作，是以第一批国家级名录所载项目为依据的，而申报评审非物质文化遗产名录是一个递进的、积累的过程，而不是一蹴而就、一次完成的，第一批国家名录中所载项目，是在各地各单位申报的基础上评审认定的，而不是由专家在全面权衡的基础上提名而认定的，故而与相关学科的构架相较，则显然留下了若干空白（第二批名录的公布，已在一定程度上得到了一些

补充和完善），这些项目的空白在本丛书中也就只好暂付阙如，或稍作提及而不作展开。

经过一年多的组稿、撰著、选图、编辑，这套由十部书稿组成的“图文藏典”，就要付梓了，在此，向各位作者朋友表示谢意，希望得到专家和读者热诚的指教和批评。

2009年3月1日于北京

目 录

下篇　乐

绪 论
歌海乐潮——中国民间音乐巡礼

音乐是一种以声音为主要媒介的艺术形式，是人类文化的宝贵结晶。音乐作为艺术的一种，它对人们生活的影响是巨大的，尤其是对人类的精神生活，影响更是深刻。民谚说“饭养身，歌养心”，形象地说明了音乐是人类的精神食粮，与身体离不开食物的支撑一样，心灵离不开音乐的滋养。民间音乐丰富了民间的生活，使得生活更有文化气息、更加丰富多彩，也更加富有意义。

自古以来，民间音乐口耳相传、逐步衍化、代相续承。它是一种绵延数千年的文化记忆，是流淌在民间的文化历史！

我国的民间音乐多姿多彩、成就辉煌，它不仅和所谓的“文人音乐”、“宗教音乐”、“宫廷音乐”互相渗透、相互影响，也是各类音乐的源泉和母体。在当代，它更是各类传统音乐的主要存在方式。在我国延续了几千年的封建王室、宫廷早已不复存在，宫廷音乐大部分消失，小部分流落民间，以“民间音乐”的面目示人；“文人音乐”、“宗教音乐”本来就和民间音乐混融一体、密不可分，

祭祀中古乐队奏乐　蔡广银摄



现在仍是“民间”的遗存，也可以看做是民间音乐的一部分。

一、纷繁多样的音乐起源猜想

在所有的艺术门类之中，音乐最为抽象：它无色、无味、无形。然而，它虽然不能让你捧在手中，却灵动非凡；它虽然扑朔迷离、捉摸不定，却又无处不在。

音乐艺术不仅丰富多彩，而且美妙神奇。因为音乐美丽、神奇，因而给人们带来无限的遐想。音乐起源问题就是一个充满想象的未知空间，引发了许许多多的猜想与推测。一直以来人们对这个问题的探索不绝如缕，产生了许多说法。

1. **本能说**。有了人类，就有了人类的啼哭与呼喊，这些最初的声音，就是语言和音乐发展的共同源头。无论是“击石拊石”的原始乐器演奏，还是依据一定规则的“歌咏言、声依咏”的古歌演唱，音乐活动都是伴随着人类成长的艺术之花。不难想象，当人类还处于蒙昧状态的远古时期，人们就能够自然地、近乎本能地运用拍打身体、拍手、跺脚、击打石块、木棒等方式，“演奏”最早的“器乐作品”了。《尚书·舜典》记载上古时期就有“击石拊石，百兽率舞”的演奏和化妆舞蹈活动，说明那时已经有意识地把节奏乐器的演奏作为配合舞蹈的重要组成部分了。具有简单音调、和原始语言混生的原始歌唱的萌芽，似乎是不可避免的必然现象。

商代陶埙　刘朔摄



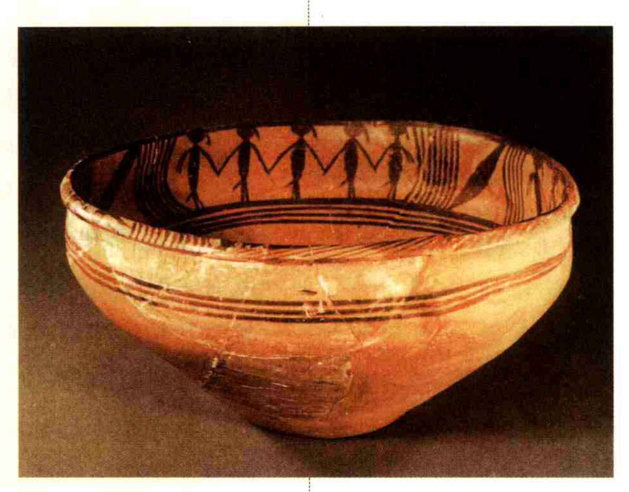
2. **模仿说**。古代文献记载了许多人类模仿自然界的风生水起、鸟鸣虫振而创造音乐的例子。如《吕氏春秋·古乐》所记载的“昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷……听凤凰之鸣以别十二律”、“帝颛顼生自若水，

实处空桑，乃登为帝……乃令飞龙作效八风之音”、“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌”，等等，都给人很深的模仿自然而产生音乐的印象。

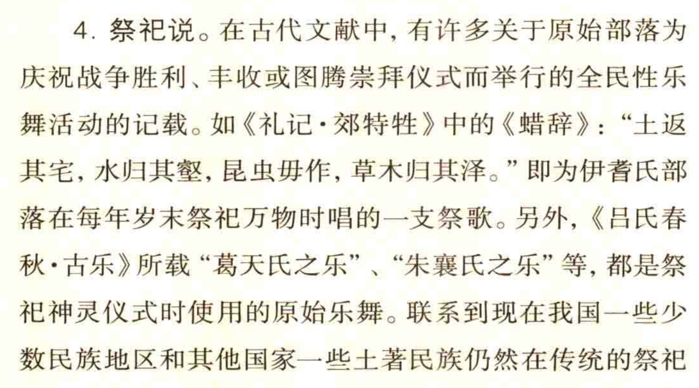


内蒙古博物馆彩绘木板画奏乐图，北朝时期　刘兆明摄

3. 劳动说。早在原始时期人们从事简单劳动，需要相互配合、交流时，就产生了类似日后“号子”一类的歌曲。如文献所载：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也。”（《淮南子·道应训》）抬“大木”如此，搬运其他重物也一样，不同劳动中的各种号子也就这样产生并广泛应用了。在其他古代文献中，还有记录原始“狩猎”、“放牧”劳动场景的民歌，如“断竹，续竹，飞土，逐宍”（《弹歌》），“女承筐，无实；士刲羊，无血”（《易》），等等，故持“劳动说”者认为，既然劳动创造了包括人类在内的一切事物，那么，音乐的发生，也同样源于生产劳动。



上孙家寨出土的舞人彩陶盆



4. 祭祀说。在古代文献中，有许多关于原始部落为庆祝战争胜利、丰收或图腾崇拜仪式而举行的全民性乐舞活动的记载。如《礼记·郊特牲》中的《蜡辞》：“土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”即为伊耆氏部落在每年岁末祭祀万物时唱的一支祭歌。另外，《吕氏春秋·古乐》所载“葛天氏之乐”、“朱襄氏之乐”等，都是祭祀神灵仪式时使用的原始乐舞。联系到现在我国一些少数民族地区和其他国家一些土著民族仍然在传统的祭祀



白釉陶奏乐女俑，南朝（420-589） 孔兰平摄

活动中举行歌舞表演活动，许多从事艺术起源和音乐起源研究的学者认为，一切艺术的发生，大都源于原始时期频繁多样的祭祀仪式活动。

5. **求偶说**。这种看法也十分普遍。其理由是在后世收集到的大量原始民歌中，多数为咏唱男女爱情之作。如先秦的《诗经·国风》、两汉的“乐府”、隋唐的“竹枝”、宋元明清的“山歌”“小曲”等，很多歌曲都离不开一个“情”字。民间还有“无郎无妹不成歌”的说法。所以，支持此说的人把人类最早的歌唱，归结于“择偶求爱”，似乎也不无道理。另外，动物求偶时多通过鸣叫、舞蹈获取异性的青睐，也给我们很多启示。

相关的音乐起源说还有一些，但以上述几种较为常见。一些神话般的音乐起源传说，如夏启从天神那里偷来的、周穆王从西王母那里学来的等等，虽然也可提供某些研究线索，但毕竟过于虚幻，难以深究。事实上，作为一种既有实用性又有审美性，既有生活生产实践的基础，又直接表达精神感情需求的艺术现象，音乐的起源应该有多种因素，音乐起源应该是多元的。归根结底，音乐的起源研究是一个永远都不可能有最终结论的话题，因为这个问题无法彻底验证，所以各种学说都或多或少带有猜想的成分。这个问题也将成为吸引人们长期探索的难解之谜，这也是音乐无穷魅力的一种体现吧。

二、辉煌灿烂的古代音乐成就

中华民族是一个具有悠久文明历史的伟大民族。其音乐成就和其他领域的文化成就一起共同构筑起了中华文化的万里长城，中华民族的礼乐文化在世界上独领风骚，影响深远。

我们先从歌唱说起。歌唱是人类一种最普遍、影响最深入的艺术形式，它无处不在，在人们生活中发挥着重要

的作用，对民风、民俗、社会风习、个人品格都有着不容低估的深刻影响。

在对歌唱的认识上，我国古代有一个“贵人声”传统。古人说“丝不如竹，竹不如肉”，认为歌唱与丝、竹乐器相比更加自然，感人至深。明代陶宗仪《说郛》卷一百说“歌者，乐之声也，故丝不如竹，竹不如肉，迥居诸乐之上”。类似的说法在许多古籍中都可以找到，说明这种观念是广为流传、影响深远的。

推崇人声，重视歌唱，使我国古代的歌唱艺术获得了繁荣与发展的良好文化氛围。周代是我国礼乐制度形成的奠基时期，从西周初年周公制礼作乐开始，礼乐开始朝制度化方向发展。在一系列具体详尽的礼乐规范之中，歌唱活动具有非常重要的地位。

我国的歌唱艺术有过十分辉煌的历史，有过歌唱家层出不穷的繁荣局面。与西方音乐史有很多作曲家不同，身怀绝技、出神入化的优秀歌唱家在中国音乐史上形成了一道亮丽的景观。据一些文献记载，战国时期秦国有能够“声振林木，响遏行云”的男高音歌唱家秦青，韩国有可以“余音绕梁，三日不绝”的抒情歌唱家韩娥，前汉有“善歌”能令“梁上尘起”的鲁人虞公，唐代有“响传九陌”、可以“一曲止喧”的许和子，等等。这些大名鼎鼎的歌唱家演唱技巧十分高超，都达到了出神入化的地步。

孔子像



孔子编订的古代优秀歌曲集《诗》是古代的歌唱教材，对歌唱活动产生了深远的影响。墨子说儒家“诵《诗三百》，弦《诗三百》，歌《诗三百》，舞《诗三百》”，司马迁《史记》卷四十七《孔子世家》说“三百五篇孔子皆弦歌之，以求合韶武雅颂之音”，足见《诗》三百零五篇在当时都是用于歌唱的。后来，唱诵《诗经》是我国古代学子的必修功课，对歌唱的影响无法估量。比如明代《泰泉乡礼》就曾规定学校的唱歌活动：

食后，施午学之教，歌诗或书数……《诗经》：《鹿鸣》、《菁莪》、《关雎》、《四牡》、《伐木》、《棠棣》、《蓼莪》、《采蘩》、《采》、《南山有台》、《缁衣》、《淇奥》，抑诸篇有关系可歌者各一篇，或古体律诗绝句，情性正、音律和者各二篇……令善歌者为倡，与众同歌，既成声，每班十人，歌于先生之前。用钟鼓，其余箫笙琴瑟之类，以渐教而和之。未升歌者，俱端坐静听。歌毕者复位，其声容温雅和平者，赏之，如躁俗悲淫者，责而教之。[1]

按照礼仪规范，我国古人饮酒、宴会也要唱很多歌曲。据《仪礼·乡饮酒礼》规定：

设席于堂廉，东上。工四人，二瑟……工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》。……乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。乃合乐《周南》：《关雎》、《葛覃》、《卷耳》；《召南》：《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》。

豳风图，马和之画。此图表现了《诗经》所描写的采桑、耕地、饮酒观舞、拜谒等不同场面

这里就是对"乡饮酒礼"一系列仪式中用乐的规定情况，需要演唱歌曲有十多首，还有与之相配合的器乐演奏。"乡饮酒礼"至清代嘉庆年间尚在延续，例如，道光五年刊《建德县志》卷十"仪礼"记载着"御制诗并谱，嘉庆五年颁发，学宫岁时行乡饮酒礼遵用"，其中有"御制"的《诗经》六首逸诗《南陔》、《白华》、《华黍》、《由庚》、《崇丘》、《由仪》歌词和曲谱。

其他如燕礼、乡射礼中也有类似的唱歌活动，歌唱、演奏、舞蹈共同构成了一幅幅歌舞图卷。我们不禁赞叹：歌如海，乐如潮，我国的音乐文化积淀是多么深厚啊！

我国是一个诗的国度，诗经、楚辞、汉赋、唐诗、宋词、元曲，各领一代风骚。王国维曾说："凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。"[②]同时，我国还是一个歌唱的国度，因为这些文学样式，最初都是与歌唱密切相关的，是和歌唱同步发展的。明代文学家王世贞《曲藻》说："《三百篇》亡而后有古乐府，古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府，绝句少婉转而后有词，词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳而后有南曲"。[③]



王世贞（1526—1590）

我国古代并没有把歌唱当作单纯的娱乐活动，而是把歌唱当成具有许多功能的文化事项对待，并且赋予歌唱以十分重要的地位。我国很早就有采集诗歌以观民风的制度。《礼记·王制》曰："天子五年一巡狩……命大师陈诗以观民风"；《左传·襄公十四年》载师旷语："《夏书》曰：'遒人以木铎徇于路，官师相规，工执艺事以谏'"；杜预注："工，乐人也。献其技艺，以喻政事。徇于路，求歌谣之言"；《汉书·食货志》："孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子"。把诗歌与民间风俗、社会状况紧密联系起来，开创了世界上民歌采集制度化的先河。

秦汉时期，国家政府设立"乐府"，这是收集、整理民间歌曲的专业音乐机构，在记录、保存和推广民歌方面发挥了重要作用。从此，民间歌曲又被赋予了一个有意思的新名称——"乐府"。宋人郭茂倩所编纂的《乐府诗集》是继《诗经》之后中国歌曲集的又一个里程碑。其中，《孔雀东南飞》、《木兰辞》、《陌上桑》等作品代表了我国歌唱艺术一个时代的发展水平。其后，唐诗、宋词、唐宋大曲、南戏、北曲、元散曲、金元杂剧、明清传奇、明清山歌、小调，等等，各种歌唱艺术异彩纷呈，使得我国古代歌唱文化的历史积淀达到了非同寻常的厚重程度。

新中国成立以后，进行了一项利在当代、功在千秋的重大文化工程，即民间音乐集成工作。经过自上而下的全国范围大规模的深入普查，各地收集、整理了浩如烟海的民间音乐，陆续出版了按省分卷的《中国民间歌曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国民族民间舞蹈集成》（含舞蹈音乐）。浩繁的文化工程，累累硕果，筑起了前无古人的音乐文化“长城”。

乐器是“看得见的音乐”，也是音乐发展水平的重要标杆。近年来，随着科学考古的发展，远古的乐器，如石磬、陶鼓、陶埙、骨哨、骨笛、编钟等地下音乐文物不断被发现，为我们认识远古时期的音乐发展水平提供了重要的实物依据。1987年，在河南舞阳贾湖新石器遗址发现了距今约9000年的16支骨笛，在其中保存比较完好的M282:20一支骨笛上，可以看到音孔刻痕和为调整音高而开的小音孔，说明开孔位置是经过周密计算的，这表明当时已经有了明确的音高概念。经试奏，这支骨笛可以演奏七声音阶，专家还用它吹奏了河北民歌《小白菜》。神奇而又迷人的幽幽远古之音再现于当世，带给人们无限的遐想。

商周时期，我国的乐器种类已经十分繁多，还出现了系统的“八音”乐器分类法，把当时所有的乐器按照制造材质分为金、石、土、革、丝、木、匏、竹八类。这无疑应是世界上最早的乐器分类体系。当时，成编的系列乐器，如编钟、编磬等，也达到了很高的发展水平。比如，1978年在湖北随县战国大墓出土的曾侯乙墓编钟其件数多达65枚，铸造精美，音域达五个半八度，中心音域十二律齐备，可以旋宫转调。其成就震惊世界，被誉为“世界第八大奇迹”。

贾湖骨笛　尤亚辉摄



先秦时期的师旷、师襄、俞伯牙等器乐演奏大师，以及汉代以降名家辈出的古琴、笛子、琵

琶演奏圣手，都可以见证器乐艺术发展的光辉历程。周秦以来的钟鼓乐、鼓吹乐、教坊大曲也可以展示历代器乐艺术的辉煌成就。


《伯牙鼓琴图》局部

三、五彩缤纷的当代民间音乐

现阶段，我国56个民族的音乐文化非常丰富、多姿多彩。有民间歌曲、民间器乐曲，还有民间歌舞音乐、曲艺音乐、戏曲音乐等多种类型。在声乐类型体裁中，从应用场合和功能来看，有和劳动相联系的号子，如打夯歌、渔歌、船歌、田歌、挖土歌等；有和青年男女交往相联系的情歌、恋歌；还有和风俗习惯相联系的酒歌、婚嫁歌、丧歌、祭祀仪式歌等。在器乐体裁中，有独奏、合奏等形式，并形成了锣鼓乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、综合性乐种等不同的乐种类型。


侗族大歌　孟凡玉摄

从民族特点来看，有汉族和各少数民族的民间音乐，我国56个民族都有自己的音乐艺术。从地区角度看，有东、南、西、北四方风格迥异的民 间音乐。如高亢嘹亮的信天游、悠长舒缓的长调、委婉细腻的江南小调等等，都显示出独特鲜明的地方文化特色。

我国非物质文化遗产保护工作启动以来，全国各地经过深入挖掘，一批历史积淀深厚、具有代表性的民间音乐成为文化保护对象，为展示我国丰富多姿的音乐文化多样性提供了一个个鲜活的例证。

四、关于本书的撰写体例

从音乐的表现形式和基本手段来看，音乐可以分为



云南丽江古城，演奏纳西古乐的老人　邢毅摄

声乐和器乐两大类，本书以“歌”、“乐”概括之，以人声为基本表现手段的归在“歌”的名义之下，以乐器演奏为基本表现手段的归在“乐”的范畴之中，人声、乐器综合一体的亦归在“乐”的范畴之中。

本书依据国务院公布的第一批国家级非物质文化遗产保护名录，结合第二批名录项目，分“歌”和“乐”上下两篇，展示其中部分典型音乐文化遗产。上篇主要介绍民间歌曲，包括号子、山歌、田歌、小调、多声部民歌五章；下篇主要介绍器乐和综合性音乐艺术，包括独奏艺术、锣鼓乐、鼓吹乐与吹打乐、丝竹乐、综合性音乐艺术五章。采取以点带面、点面结合策略，图文并茂，以小见大，以少代多，为了解、认识和研究我国传统音乐文化遗产提供参考。

必须说明的是，由于我国非物质文化遗产保护名录分类体系的原因，许多音乐种类没有列在音乐类别之中，如歌舞音乐、曲艺音乐、戏曲音乐均没有出现在音乐类别之中。考虑到本套丛书音乐、舞蹈、曲艺、戏曲等卷的分工和侧重，本书遵循我国非物质文化遗产保护名录分类原则，也基本不涉及这些综合艺术中的音乐内容。此外，考虑到本书的篇幅和定位，乐谱引录较少，请读者必要时参阅其他相关材料。

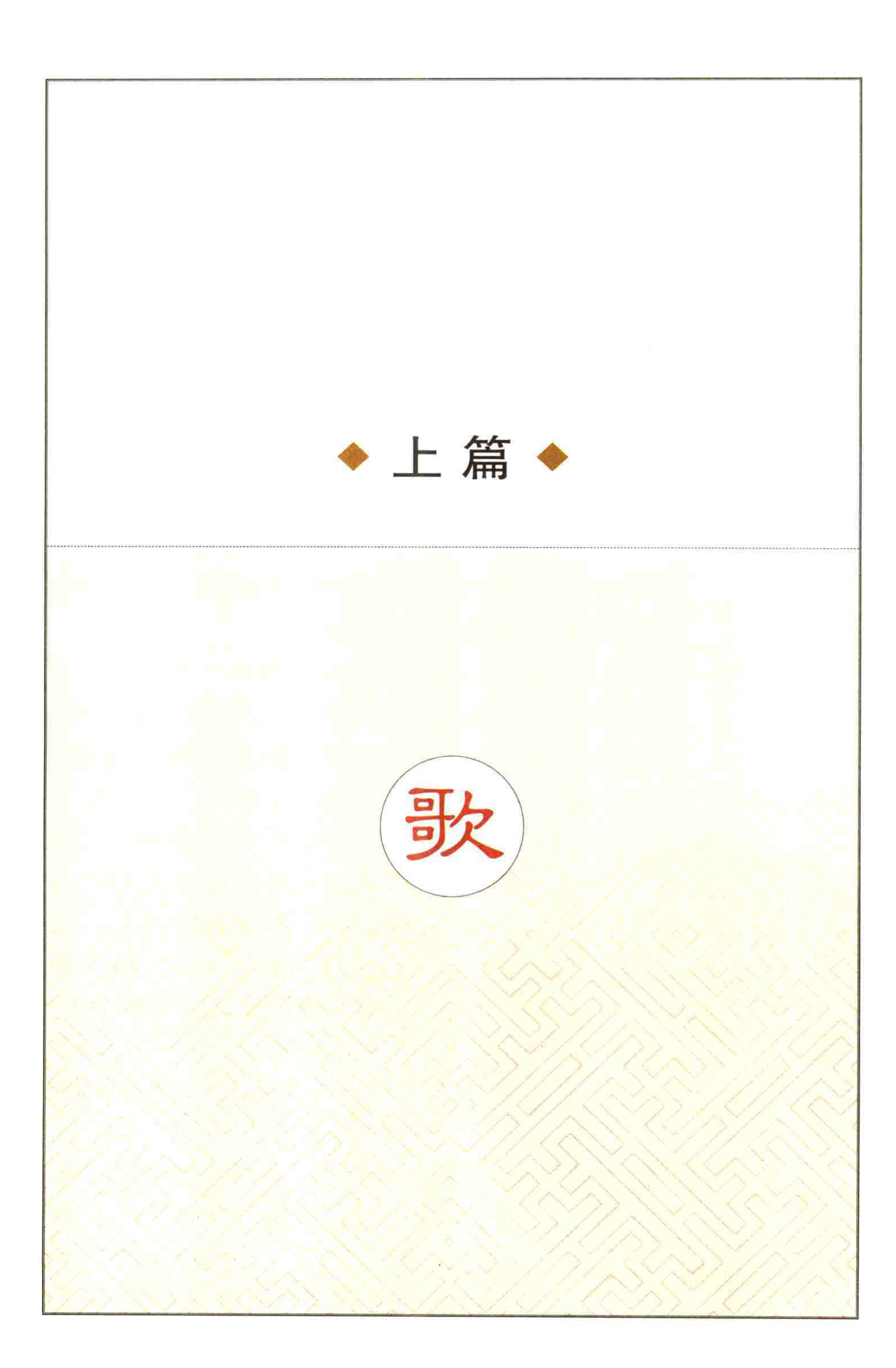
注释：

①[明]黄佐. 泰泉乡礼，文渊阁四库全书[M]. 台北：台湾商务印书馆. 1986：617

②安葵. 戏曲奥拉孔[M]. 北京：文化艺术出版社，1993：36

③王国维撰. 宋元戏曲史疏证[M]. 马美信疏证，上海：复旦大学出版社，2004：1

◆上篇◆



第一章　号　子

第一节　概　说

号子是和劳动关系最为密切的歌曲品种，它与劳动相伴而生，在劳动中起到统一节奏、协调动作、调节情绪、鼓舞精神、缓解疲劳等多方面的作用。

号子的历史非常悠久。鲁迅先生说："我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道'杭育杭育'，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存了下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家，是'杭育杭育派'。"① 鲁迅提出的虽然是一种假说，却具有相当的合理性，因而影响广泛。这些"杭育杭育派"不仅是文学家，也是最早的民歌作曲家。如果用乐谱记录下来，就是最早的劳动号子。其实，鲁迅这段话也是有所本的，是对《淮南子·道应训》"今夫举大木者，前呼'邪许'，后亦应之，此举重劝力之歌也"②一段话的形象化、具体化的表述。由

民国时期，华中地区河边的纤夫



劳动号子 朱洪山摄

此可见，伴随着古代抬木等重体力劳动而产生的号子给人留下的印象是非常深刻的。

劳动号子最常见、最典型的歌唱方式是一领众和。领唱者常常既是集体劳动的指挥者，又是该群体中唱得最好的人，也是该群体中组织能力最强的人。一般说来，领唱部分灵活多变、较为复杂，曲调和唱词常由领唱者根据现场具体情况即兴编唱。和唱的部分大多是应和性的答词、衬词，较为固定，变化不多，较为单一，有时突出节奏，使用相同的音乐材料反复进行。号子的演唱还有独唱、对唱、齐唱等其他形式。

劳动号子的音乐性与劳动内容、强度、速度密切相关。一般说来，在劳动强度大、动作协调性要求高的劳动中产生的号子通常较为简单，唱词简短，节奏整齐，句幅短小，强拍突出，领唱与和唱连接紧密、间隔较短。这种号子统一节奏、协调动作、振奋劳动情绪、提高劳动效率、保障劳动安全等方面的实用性功能居于主导地位。这类号子与劳动关系最为密切，有时甚至于不喊号子劳动就无法有效进行。

相反，在一些劳动强度不大、动作协调性要求不高的劳动中，号子音乐较为复杂，句幅较长，节奏较为自由。这种号

子统一节奏的实用功能不强，与劳动的关系也不够密切，常常演唱一些与劳动无关的内容，此时，抒发情感的表现功能取代统一节奏的实用功能而上升到主导地位。

根据劳动内容，号子可以概括性地分为搬运号子、工程号子、农事号子、船渔号子、作坊号子等几个类别。当然，也可以根据具体的劳动内容作更为细致的划分，比如分为打夯号子、打麦号子、舂米号子、伐木号子、车水号子、拉网号子、冲滩号子等等。

搬运号子是伴随着货物装卸、挑抬、推拉等体力劳动产生的劳动号子。其中，装卸号子有码头工人装卸号子、起重号子、上肩号子、扛包号子等。挑抬号子有抬筐号子、起肩号子、卸包号子、装车号子、杠棒号子等等；推拉号子有推车号子、拉板车号子等。由于搬运工作劳动强度较大，常需要多人齐心协作，因而这类号子大多节奏整齐，具有较强的统一劳动步调功能。

工程号子是劳动者在从事打夯、打硪、伐木、采石、修渠、挖河等工程劳动时所唱的号子。这类号子所伴随的劳动有轻有重，强度不一，因而，这类号子有的粗犷沉重，有的优美抒情，具有多样的音乐风格。

黄河号子　杨帆、杜进军摄



例如，湖南常德流传着一首《打硪歌》，歌声高亢嘹亮，其歌词可以根据劳动情况即兴编唱，其中有对唱得好的人的赞扬："声气亮"，也包含对唱号子跑调的人的善意嘲讽："这位同志不

对腔，好比敲起烂沙罐”，现场抓词，趣味盎然，令人捧腹。其“打硪不打哑巴硪，板起面孔不快活”的唱词则明白道出了喊号子的精神作用和情绪功能。

1=C 2/4

领 和 领 和 领

3 3 3 2 1 1 6 | 1. 6 5 3 || 5 3 3 2 1 1 6 | 1. 6 5 1 6 | 1 1 6 3 3 2 6 |

(喂拉喂子哟啊), (哎 咳),(哎)! 各位(里格)同志，(哎 咳) (哎)! 笑呵 呵(罗),

和 领 和 领 和

1. 6 5 3 2 | 5 3 3 2 6 1 6 | 1 1 1 2 3 2 3 3 | 6 1 6 5 3 2 | 2 2 3 1 |

(哎 咳),(哎)! 一起(那个)来唱(啊), (喂拉喂子哟), (那) 打硪 歌(罗), (咳 咳罗咳

领 和 领 领 和

3 3 3 2 1 2 | 1. 6 5 3 | 1 1 1 2 3 2 3 1 | 1–6. 2 2 2 6 :|| 7. 2 X.X X | X.X X ||

喂拉喂子喂罗 哎 咳),(哎)!(喂拉喂子哟 咳 咳),(哎)! (咳 哦呵呵),(哦呵 呵)!

谱例：《打硪歌》

农事号子是在打麦、舂米、车水、薅草等农业劳作中演唱的号子。通常，这类号子所伴随的劳动强度较小，动作协作性要求不高，因此，这类号子的节奏因素不很突出，旋律较自由、优美，咏唱内容也常常丰富多彩，在风格上接近山歌。因为这些特点，这类号子在归类上存在较大的争议，有的学者把它们归入号子类别，有的学者把它们归入山歌类别，还有的学者把其中的部分民歌另立一类，称作“田歌”。

作坊号子是指在一些手工业作坊中伴随着作坊加工劳动而产生的劳动号子。如染坊工人唱的《打蓝号子》、油坊工人唱的《榨油号子》等。

1=G 2/4

2 1 2 6 | 1 2 5 2 | 5 6 5 5 3 | 2 – | 1 1 6 | 1 2 5 2 |

野雀 雀(哪) 飞在(二归) 澄啊(呀)池 沿， 单等 (那) 哥哥(二归)

三日 天(呀) 好来(二归) 两日 天(呀) 歹， 三好 (那) 两赖(二归)

5 6 5 5 3 | 5. 5 5 | 5 1 6 5 | 1 2 5 2 | 5 6 5 5 3 | 5 – :||

打完(了这个)靛。 (我那)单等 (那个) 哥哥(二归) 打完(了这个)靛。

咱(呀)咧(这个)咧。 (我那)三好 (那个) 两赖(二归) 咱(呀)咧(这个)咧。

谱例：《打蓝调》

船渔号子是在航运、打鱼等劳动中船工所唱的号子。船工号子主要有三种类型：①起程号子，有出船号子、推船号子、起锚号子、拉篷号子、撑篙号子等。②行驶号子，有摇橹号子、拔棹号子、拉纤号子、扳桡号子、扯帆号子。③停船号子，有下锚号子、拉绳号子等。著名的船工号子有黄河船号、长江船号、渤海湾船号、乌苏里江船号等。渔民号子则是渔民们在江河湖海上集体下网、捕鱼、入仓等劳动过程中传唱的拉网号子等，主要流行在胶东半岛、舟山群岛、广东沿海等中国沿海渔业比较集中的地区。[③]

劳动号子是民歌的重要体裁之一，是人类在劳动中创造的艺术结晶。自古以来，它与劳动人民的生产劳动相伴，极大地鼓舞了人们的劳动热情，丰富了劳动人民的精神生活，发挥了巨大的社会功能，具有不可磨灭的精神、文化和历史价值。

但是，随着现代化的进程，很多繁重的人力劳动已逐渐被机器所取代，集体协作的重体力劳动逐渐减少，许多号子产生、存续的文化语境消失，集体演唱号子的劳动场面已难得一见，劳动号子正在急速消失。因此，劳动号子的保护工作非常艰巨，刻不容缓。

第二节　川江号子

一、概况

在2006年进入第一批国家级非物质文化遗产名录的民歌中，号子种类为数不多，其中，川江号子无疑是最有特色、结构最为复杂的劳动号子。

长江是中国的第一大江。四川境内的长江称为川江。川江自古以奇险著称。特别是重庆以下的三峡，沿途暗礁密

布、急流飞旋、险滩不断。古人诗句“长江三峡巫峡长，猿啼三声泪沾裳”，从侧面反映出山势的险峻和行船的艰辛。

过去行船，从重庆到宜昌顺水要十几天，逆水需一个多月。每一次行船，都是险象环生，都意味着要经历一次生与死的严峻考验！



纤夫们拉着船，喊着节奏有力的号子，在河滩乱石中艰难前行　张天林摄

在没有机器动力船以前的千百年间，行船的动力主要靠人力。纤夫们赤脚弓背，肩负纤绳，拖着沉重的船只，艰难地行进在峡江岸边。日复一日、年复一年，纤绳在江边的岩石上留下一道道深深的勒痕。这些刻满“故事”的“纤夫石”见证了纤夫辛酸的行船生活，也见证了水运历史的沧桑，是纤夫血泪生活的历史存根！

艰苦的劳动环境、险恶的自然条件，纤夫们不得不进行群体合作，以统一步调、相互照应。 这样，川江号子便应运而生。老船工说号子有发号施令的作用。“号子头”是号子演唱的组织者，也是行船步调的指挥者。号子头要具备很高的素质，首先要识水性，并有丰富的行船经验，能够根据具体情况，决定选唱号子的种类和内容；其次是声音好，具备良好的歌唱条件；还要有灵活应变的能力，能够即兴编唱歌词，见什么唱什么。“过去，一条船上几十个船工都要听号工（号子的领唱者）的指挥。号工根据驾长（全船的领航者）的要求，用快慢、紧缓不同的号子指挥着全体船工的劳动，把大家的力量组织起来与激流险滩作斗争。”④

二、种类与内容

川江号子属于船渔号子中的船工号子，与水运密切相

关。一般说来，船渔号子是号子歌种中内容最丰富的种类。与一般的劳动形式不同，船工、渔民不像一般的农民，他们一旦登上渔船、踏上水运征程，一段时间内就要以船为家，生活内容相对单调，需要有更多的排解航程苦闷的方式，演唱号子就成为很好的自娱方式之一。同时，行船过程中自然条件变化多端，不仅有风平浪静的坦途，也有暗礁密布的险滩，更要面对滔天恶浪的考验，因此，在不同的劳动环境形成了不同的号子类型，内容、形式都非常丰富。

川江号子是目前所见内容最丰富的号子之一。在长期的孕育、发展的过程中，广泛吸收民歌、戏曲、曲艺的营养，发育成较为成熟的号子种类，有平水号子、见滩号子、上滩号子、拼命号子、下滩号子等等。

从演唱内容看，劳动节奏紧密、配合密切时，所唱内容与劳动关系密切，统一劳动步调的实用功能就强，如拼命号子等。相反，在劳动强度不大、较为轻松时，歌唱内容与劳动联系不密切，此时，音乐的表现性功能占主导地位，如川江船夫号子中的《平水号子》："清风吹来凉悠悠，连手推船下涪州，有钱人在家中坐，哪知道穷人的忧和愁。"就是和劳动本身联系松散的抒情内容。

从音乐曲调的角度看，各段音乐节奏形态、音乐旋律各不相同，有宽广、悠长、舒缓、抒情的，也有紧张、密接、令人窒息的。在长期发展过程中，川江号子音乐形成了一定的章法，形成一定的套数。例如，《川江号子》由平水号子、见滩号子、上滩号子、拼命号子、下滩号子组成，分别适用于风平浪静、急流险滩等各种行船条件；重庆川江号子《下水板桡号子》由木约号子、桡号子、二流橹号子、四平腔数板、

原生态表演唱《川江号子》
重庆晨报摄



快二流橹号子、懒大桡数板、起伏懒大桡号子、起伏懒大桡数板、鸡啄米号子九个曲牌组成，分别应用于开船、进入航道、冲进江心、平水划船、准备进滩、近滩、冲滩、上滩、过滩等行船情况之中，速度布局符合散、慢、中、快、散格局，其音乐构成方式受到戏曲音乐影响，已具备曲牌连缀的雏形。[5]



三峡纤夫石 刘书义摄

三、现状

随着机器动力船的普及，人力行船早已退出历史舞台，川江号子也已随之逐步消亡。目前，以原生形态自然存在的川江号子已难寻踪迹，仅在一些老船工的记忆中还有点滴残存，但也难得一闻。我们能够听到的川江号子大多是经过文艺工作者整理、加工以后舞台化、艺术化了的川江号子。并且，三峡大坝建成后，一些险滩被淹没，古时为行船在江边岩壁上开凿的栈道也将不复存在，川江号子存在的劳动形式、自然条件等文化语境即将消失，因此，作为人类宝贵的非物质文化遗产，川江号子的保护难度非常大，保护工作非常艰巨。

川江号子是这一类民歌的缩影，具有典型性，代表了大多数号子类音乐目前几乎失传的濒危状况。

注释：

①鲁迅. 门外文谈[M]. 北京：人民出版社，1974：33

②何宁. 淮南子集释[M]. 北京：中华书局，2006：831

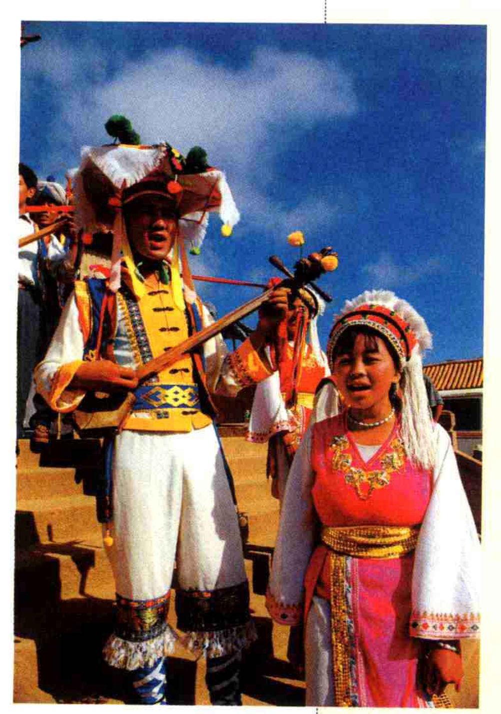
③中国大百科全书总编委会编. 中国大百科全书·音乐舞蹈卷[M]. 北京：中国大百科全书出版社，1989

④江明惇. 汉族民歌概论[M]. 上海：上海音乐出版社，2004：37

⑤江明惇. 汉族民歌概论[M]. 上海：上海音乐出版社，2004：85

第二章 山 歌

第一节 概 说



白族男女对歌 欧燕生摄

山歌，泛指各种山野歌曲，是人们在从事割草砍柴、农田劳作、行脚赶路、挑担运货、野外放牧等劳作或休憩时，为表达思想、抒发感情、调节情绪、消除疲劳、排解烦闷所唱的歌曲。

就“山歌”概念来说，有一种过于狭隘的理解，认为是在山区演唱的民歌。这是一种望文生义式的误会。山歌不仅包括在山上唱的一些歌曲，也包括在平原、高原、田间、牧场、茶园等野外场合演唱的一些歌曲。此外，民间还有用“山歌”指称大部分民歌的理解，把演唱所有的民歌都称为“唱山歌”。这是一种过于宽泛的理解，也和我们通常所使用的“山歌”概念不同。

由于山歌在野外演唱，环境空旷，以抒发个人情感为主，大多和劳动没有直接的关联，较少受到劳动节奏的制约，因而，山歌节奏较为自由，音调常常自由舒展，可以根据表达感情的需要，自由延长或缩短，有时会形成类似呼喊的音调，以便向远处的听者传递情意。

与号子、小调的广为传唱不同，山歌的流传受地域制约较大，因而山歌的地域色彩浓厚，风格独特鲜明，具有更为浓郁的乡土气息。全国各地形成了许多特色鲜明的山歌歌种，如陕北“信天游”，晋西北“山曲”，内蒙古西部“爬山调”，甘、宁、青“花儿”，四川“晨歌”，安徽的“震颈红”、“三接气”、“慢赶牛”等，都是山歌家族中的重要成员。

上下句构成的单乐段结构在山歌中非常多见，尤以北方山歌为多。四句结构在山歌中也很常见，尤其在南方民歌中。在这两种结构的基础上，运用重复、展衍、加垛等手法，形成三句半、五句半、赶五句、联八句、穿句等变体结构样式也很常见，特别在南方山歌中数量较多。

所谓赶五句，就是在四句山歌中加入“赶句”，类似戏曲中的“加滚”。如：湖北江陵民歌《山歌》即为这种形式，是在四句歌词“人逢喜事爱唱歌，幸福山歌唱一个。幸福不忘毛主席，人人过的好生活”的第三、四句之间插入一长串拓展词句“牛成群，猪满圈，鸡满院，羊满坡，机器代替人耕种，电灯照耀大山窝，谷子堆成山样高，丰衣足食乐呵呵”扩充而成。从结构来看，无论是歌词，还是曲调，把中间一部分跳过去都是连贯而完整的：

山 歌
（赶五句）

1=D $\frac{2}{4}$
稍慢、节奏自由
湖北江陵

人 逢 喜 事 哎 爱 唱 歌，
幸 福 山 歌 唱一 哎 个 哎； 牛成群，
猪满圈， 鸡满院， 羊满坡， 机器代替 牛耕种， 电灯照亮 大山 窝，
谷子成堆 山样高， 丰衣足食 乐呵呵， 幸福不忘 毛主 席，
人人 过的 好 生 活。

谱例：《山歌》（赶五句）[①]



对山歌的瑶族妇女　郭国权摄

这是充满智慧的民间“作曲”手法，很有特色。

根据唱法、音区不同，山歌还以分为高腔山歌和一般的平腔山歌。高腔山歌常常音区高，音域宽广，节奏自由，拖腔悠长，旋律起伏大，变化多端，歌声高亢嘹亮、舒展奔放，常用真、假声交替演唱，歌唱技法多样。高腔山歌演唱技巧高超、丰富，特色最为鲜明。有专家把民间歌唱技巧归纳为“真假放收摇擞颤，滑甩花舌顿夯泛”（张佩吉语），其中的真声、假声、摇声、擞音、颤音、滑音、花舌音、泛音等等多种歌唱技巧在高腔山歌中的体现都较为充分。

相比较而言，一般的平腔山歌较多用真嗓演唱，音域较窄，结构也较为规整。

虽然同为民歌，但劳动号子受劳动制约较多，小调则较多地受到人为的加工整理。因而，山歌是最接近于自然、最质朴、最自由的民歌艺术。“南朝乐府”赞美民歌“慷慨吐清音，明转出天然”，这是对山歌的真切写照。

第二节 花 儿

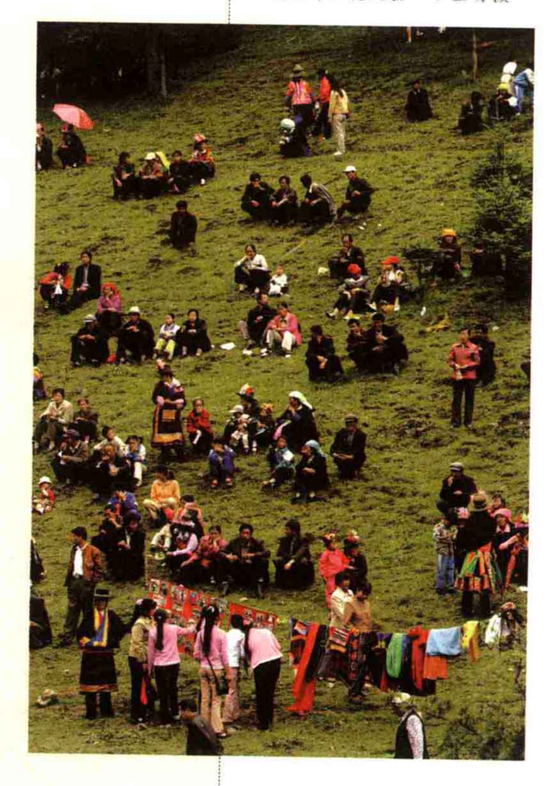
喜欢望文生义的人，一定不会从名称中猜想到这里所说的“花儿”所为何物！因为它并不是自然界中的花朵，而是人类歌唱艺术中的奇葩！

每到漫花儿的季节，赶花儿会的比肩接踵，人山人海，人们纵情歌唱，花儿歌声此伏彼起，欢歌笑语充盈山野，唱家纷至，商贩云集，呈现出一派热闹的繁忙景象。

花儿多为情歌，男子多把心爱的女子比作“白牡丹”等花儿，花儿在歌唱中占有重要地位，具有重要的比喻和象征意义，久而久之，花儿遂成为歌种的代名词。此外，花儿男歌手常自称“少年”，尤其是在河州花儿演唱中更为多见，因此，“花儿”也有“少年”的别称，是我国地方特色浓郁的民歌品种。

“花儿本是心上的话，不唱是由不得自家，刀刀拿来头割下，不死（者）还是这个唱法。”这首花儿告诉我们，花儿在当地人们生活中的地位是何等重要！

青海省海东地区互助土族自治县五峰山花儿会　石宝琇摄



一、流传区域

花儿流传在我国西北地区，以甘肃、青海、宁夏最为集中，新疆部分地区也有分布。流传区内，有汉族、回族、土族、东乡族、保安族、撒拉族、藏族、裕固族八个民族居住，因此，花儿也是多个民族共有的歌唱文化，是多民族音乐文化交流与融

合的结晶。

花儿的分布区域是我国歌舞文化积淀深厚的地区。这里地属黄河上游，雄浑的黄河孕育出大气、奔放的音乐文化。区内考古发现的“马家窑文化”、“齐家文化”等古代文化遗址表明，这里是人类文化重要的发祥地之一。青海大通县孙家寨出土的彩陶盆所描绘的歌舞场面，与古代文献所记载的“三人操牛尾，投足以歌八阙”的远古原始歌舞形象如出一辙，向世人昭示该地区悠久、古远的音乐文化传统和极为深厚的文化积淀。

二、著名的花儿会

花儿除了平时不固定的即兴编唱以外，在流传区内还形成了一些规模不等的“花儿会”，这些花儿集会每年定期举行，形成一道独特的人文景观。

花儿会是在花儿流传集中的地区形成的定期举行的歌唱集会，会期有的两三天，有的五六天，长短不等。每当会期，花儿唱家和爱好花儿的看客纷至沓来，漫山遍野、人山人海，还吸引大批商贩云集会所，形成融文化、商贸、旅游、民俗、宗教活动为一体的各种“庙会”。

著名花儿会会址会期简表

名称	会址	类型	会期（农历）
莲花山花儿会	甘肃省康乐县莲花山	岷洮型	6天，六月初一至初六
松鸣岩花儿会	甘肃省和政县松鸣岩	河州型	4天，四月二十六至二十九
二郎山花儿会	甘肃省岷县二郎山	岷洮型	3天，五月十五至十七
老爷山花儿会	青海省大通回族土族自治县	河州型	1天，六月初六
丹麻花儿会	青海省互助土族自治县	河州型	3天，六月十五至十七
七里寺花儿会	青海省民和回族土族自治县	河州型	1天，六月初六
瞿昙寺花儿会	青海省乐都县岗子沟	河州型	3天，六月十四至十六
炳灵寺花儿会	甘肃省永靖县大寺沟	河州型	2天，五月初五至初六
罗家洞花儿会	甘肃省永靖县罗家川	河州型	1天，三月二十九
寺沟花儿会	甘肃省和政县太子山	河州型	2天，五月初五至初六
拦家庙花儿会	甘肃省临夏拦家山	河州型	2天，一般四月二十一至二十二

花儿会一般在山场、河滩举行，其演唱场所俗称“唱山”或“山场”，参加花儿会也称作“浪山场”。在长期的发展过程中，甘、青地区形成了一些远近闻名的规模盛大的花儿会，规模较小的花儿会则不计其数。著名的花儿会有莲花山花儿会、松鸣岩花儿会、二郎山花儿会、老爷山花儿会、丹麻土族花儿会、七里寺花儿会、瞿昙寺花儿会等等。

以下择要对其中的莲花山花儿会、松鸣岩花儿会和七里寺花儿会作概略介绍。

1. 莲花山花儿会

莲花山花儿会举办地在甘肃省临夏康乐县西南部的莲花山。莲花山是岷山支脉的一座主峰，重峦叠嶂，远望山形好似一朵盛开的莲花，因而得名“莲花山”。

莲花山花儿会每年一度，辐射范围广，规模盛大。会期为农历六月初一至初六，共6天。在每年的花儿会期间，周边的康乐、临夏、临洮、和政、临潭、卓尼、渭源、岷县、兰州等地的汉族、回族、藏族、东乡族、撒拉族等各族游客、歌手纷至沓来，有时多达十多万人。所到之处，歌如海、人如潮，令人目不暇接，流连忘返。

在莲花山花儿会的6天时间里，一般是初一、初二在莲花山麓的足谷川聚会，初三、初四浪山对歌，初五转移到莲花山30公里外的王家沟门，围着篝火进行夜歌，初六黎明，攀登紫松山，联欢对歌，敬酒告别。其中初三、初四的浪山对歌是活动的高潮，整个活动又以拦路对歌最富情趣，歌手和爱听歌的群众用当地盛产的马莲拧成绳子，拦住进山歌友，要求对歌，双方酬唱对答，以歌会友，直到拦路者满意放行，方可通过。然后进入浪山、夜歌、敬酒、话别等活动阶段。

莲花山花儿会上的歌手，既有初出茅庐的青年男女，也有受人崇敬的“唱把式”。他们才思敏捷，具有即兴编唱的应变能力。彩扇和花伞，是歌手的两件重要的道具，


花儿会人群　石宝琇摄

女歌手在演唱时常用一把彩扇遮挡面部，男歌手演唱时常习惯于用一只手遮在耳后，期望歌声传得更远。花伞遮阳或彩扇遮面，在花儿演唱中这是很常见的情况。

莲花山花儿会上演唱的花儿种类很多，岷洮型、河州型花儿都有，尤以演唱“莲花山令”最盛。人们到山上的玉皇阁、紫霄宫、娘娘殿祭拜神灵，求神保佑，祈福消灾。然后浪山场、唱花儿。在花儿会这一特殊的时段里，人们打破常规，可以不受礼法制约，允许自由恋爱，在人们的观念中，这期间所获得的爱情是得到神灵的首肯并受神灵保护的。

2. 松鸣岩花儿会

松鸣岩位于甘肃省临夏州和政县城南23公里处。松鸣岩花儿会每年于农历四月二十六至二十九举行，会期4天。松鸣岩是甘肃三大著名花儿会场之一，也是河州花儿的重要发祥地之一。

松鸣岩花儿会和松鸣岩龙华大会的会期重叠。松鸣岩寺庙里举行的龙华会，是为纪念佛祖释迦牟尼诞生而举行的节日庆典，亦称“浴佛节”。各族群众在会期期间，上山烧香、许愿，漫花儿、商贸活动也相伴而生。

松鸣岩的佛教建筑曾经非常宏伟。《和政县志》记载：“创始于明朝成化年间，有玉皇阁、菩萨大殿、圣母宫、西方顶、南无台，各栋宇然，皆在石岩之上，岩北有土坡一支，都岗寺在焉…… 每年四月二十六、二十七、二十八、二十九

日，开龙华大会，朝拜者累千巨万，香火甚盛”。此外，因为这里干旱少雨，龙神信仰也很盛行。明代《河州志》有“松鸣岩灵湫，州南百里，花草芬芳，有泉号灵湫，岁旱祷雨辄应”的记载，灵湫信仰即为龙神信仰。后来，松鸣岩的佛教建筑多遭破坏，但花儿演唱习俗却保留了下来。

每年农历四月二十八日，是花儿会的正日子，整个活动也于此日达到高潮。据说这和当地的一段传说有关。传说一位猎人在农历四月二十八日遇到一位唱歌的仙女，循着歌声漫山追逐，没有追到，却学会了很多优美的歌曲，从此，这些歌曲流传下来，并相沿成习。所以在这一天歌唱活动最盛。民间有“松鸣岩的神仙爱唱歌，端爱听人们的牡丹”的说法，松鸣岩也被称作“唱山”。

松鸣岩的花儿，有独唱、对唱、齐唱，伴奏乐器有咪咪、四弦子、二胡等。松鸣岩花儿演唱曲目繁多，以河州花儿为主，“牡丹令”尤为盛行。每届会期，来自周边临夏、和政、东乡、广河、康乐、卓尼、临洮、夏河等地的各族

甘肃临夏市松鸣岩，“花儿会”上弹唱的穆斯林 杜殿文摄



歌手云集，山坡、草坪、树荫下、丛林间、小河旁，人潮涌动，人们纵情歌唱，美丽的“花儿”响彻山谷。人们还支起帐篷，通宵达旦对歌不绝。

俗语“陕西的乱弹，河州的少年”。河州是临夏回族自治州的古称，这里是花儿的故乡，“河州花儿”和“莲花山花儿”均发源在这里。临夏是花儿流传最集中的区域之一。

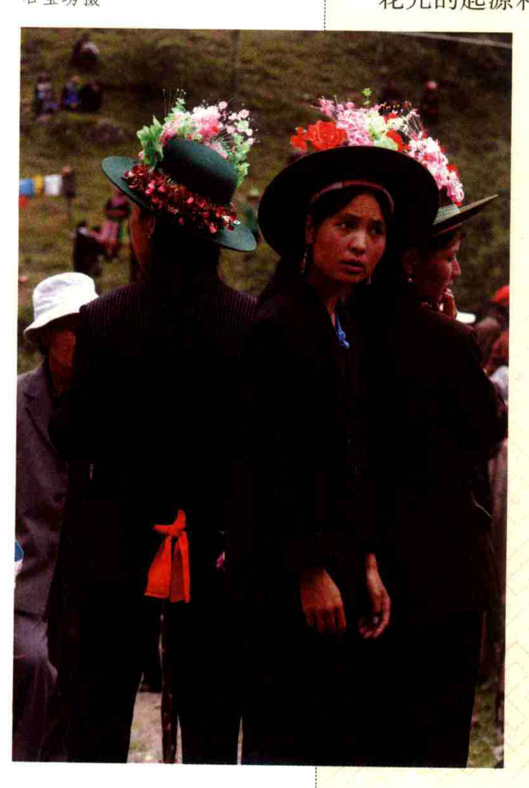
3. 七里寺花儿会

七里寺花儿会的举办地在青海民和回族土族自治县的七里寺，会期为每年的农历六月初六。

七里寺位于民和县城以南河湟谷地古鄯镇，距民和县城五十多公里。七里寺原来是当地一座庙宇的名称，后来，七里寺成为一个地名称谓。

在七里寺，有一座药王庙，还有药水泉，传说七里寺花儿的起源和它们有关。

参加花儿会的土族妇女
石宝琇摄



相传在很久以前有个药王爷驾云路过此地，被美景所迷，身上的葫芦不小心掉落，药水泼洒，于是，山坡上到处都有了药材，山沟的泉水也有了药性，可以治病。消息传出以后，药水泉出了名，四面八方的人都来到这里喝水治病，为了感谢药王爷，在七里寺附近建了一个药王庙，让药王爷享受香火。人来得多了，逐渐形成了庙会，求神药、喝泉水、逛庙会、漫花儿，渐成风习，于是形成了七里寺花儿会。

虽然初六才是花儿会的日子，但六月初五许多先行者已经到达。六月初六，四面八方的人们来到七里寺花儿会场。男女老幼，盛装打扮，妇女打彩伞，男子戴草帽，比肩接踵，络绎不绝。

七里寺花儿属于河州型花儿，演唱形式

有独唱、对唱、合唱等，不用乐器伴奏。所唱曲令有《古鄯令》、《马营令》、《二梅花令》等数十种。七里寺花儿会地方特色鲜明，又兼有药泉巨大的吸引力，因而影响巨大，颇负盛名。



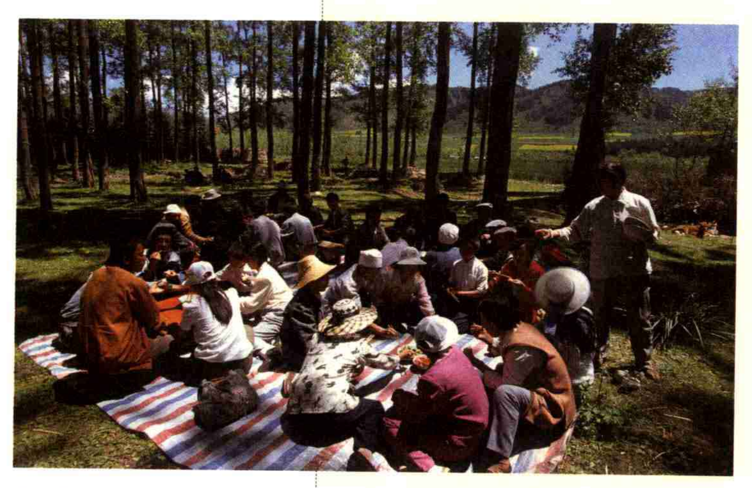
参加花儿会的老人 石宝琇摄

三、花儿类型与曲令

花儿流传地域较广，曲目、种类繁多，一般认为可以分为河州型和岷洮型两大类型。河州型花儿，又称“少年”，也有人称为“河湟花儿”，民间亦称为“阿哥的肉”。河州为西北地区古地名，辖区包括今甘肃南部和青海东部广大地区。河州花儿就是主要流传在该地区的花儿类型。河州花儿历史悠久，出现的年代可以追溯到很久远以前。现存文献中，明代成化年间曾任河州儒学教授的高弘在诗中明确使用了“花儿”一词：“青柳垂丝夹野塘，农夫村女耕田忙。轻鞭一挥芳径去，漫闻花儿断续长。”[②] 这表明河州地区至迟在明代春、夏季节已经形成花儿演唱风习。岷洮型花儿是流传在甘肃省康乐、临洮、岷县等地的花儿种类，是花儿重要的一个支系。

花儿的曲调以“令”命名，如“河州大令”、“河州二令”、“白牡丹令”、“尕马儿令”、“莲花令”、“保安令”、“撒拉令”等。每一种“令”为演唱者提供一个大体相同的旋律框架，演唱者可以在此基础上变化、发挥。花儿曲令变化多端，是民间音乐的宝库。民间认为，掌握曲令的多寡，是衡量花儿歌手水平高低的重要标志，只会变词不会变令的歌手是水平较低的歌手。

“令”的数量虽多，但尚可计数；而唱词则无法计算，因为既有基本定型、广为流传的歌词，也有触景生情、即


参加花儿会群众在树林里聚餐
石宝琇摄

兴编唱的歌词，后者层出不穷，难以计数。

四、演唱禁忌

过去，唱花儿是追求异性的一种手段，是求偶的一种方式，常有通过对唱花儿赢得异性的青睐，结为情人关系的情况。这保留了对歌求偶的古代风俗，成为持音乐起源“求偶说”论者常用来作为支持观点的论据之一。

从歌唱内容看，花儿绝大多数为情歌，不能在家里演唱，只能在山野演唱，因而被视为“野曲”。因为这个特点，花儿具有率真、质朴、热情、奔放、自由、洒脱的艺术特点，用一个字来形容就是“真”，所流露出来的是人间真情。

因为花儿有求偶或寻找钟情意中人的功能，所以花儿演唱也形成了一些禁忌。其一，一般不能在家中、村中演唱。“这些词句都是表示‘爱’与‘怨’的，为征夫怨妇的口语，所以离家出外的人喜欢唱，唱的时候是在路上行走的时候，既可以抒情，又可以提神。家居的人虽知道词调，亦不常唱，因为是防有与他人调情的嫌疑。”[3] 由此可见，不在家中、村中演唱，主要原因是因为歌唱内容，需要避免一些瓜田李下的嫌疑，避免引起人们误会。其二是在异性家庭成员之间忌唱花儿。例如父亲和女儿、母亲和儿子、兄弟和姊妹、公公和儿媳等是严格禁止花儿演唱的。其三是某些有血缘关系或婚姻关系的亲戚之间禁唱花儿。如舅父母与外甥、岳父母与女婿、姑表兄妹之间是不能演唱花儿的。总之，凡是有可能引起乱伦关系的都是不能进行花儿演唱的。这是一种人们自觉遵守的习俗，是人类禁止

乱伦制度或者说本能的一种体现。

五、花儿与民俗

从各地花儿会的情况来看，花儿会一般都是依托佛教寺庙举行，和宗教活动、民俗活动紧密结合在一起。通常，花儿会和庙会同期举行，各种贸易活动也会相伴而生。在过去的传统社会里，由于封建礼教的束缚，女子与异性交往受到很大的限制，但进庙参加佛教活动则不受限制。庙会活动为青年男女唱花儿传情提供了道德与伦理的保护。参加花儿会的人一边进庙烧香拜佛，祈福许愿，求佛保佑，一边到寺庙附近的林中参加花儿演唱活动，“人们一般认为在庙会上唱花儿，交朋友得到的爱情，会受到神灵的保佑。于是他们大胆地以悠扬美妙的花儿曲调，裹着触景生情、表露心声的唱词，各诉衷肠，交流情感，许多陌路人成为朋友，有情者结为眷属。”④ 这样看来，花儿会与庙会的“捆绑”举办，不仅仅是让宗教为对歌求偶的民俗提供一付合法的外衣，更具有深层的信仰

传统的庙会节日　萧云集摄



内核：这种场合得到的爱情是经过神佛认可的，是受到神佛护佑的，不仅合法，而且会更为美满、更为长久。

古代生产力低下，人口数量在生产劳动中具有重要意义。古代，医疗不发达，人口成活率不高，因此，在各地民俗中存在大量的生殖崇拜内容，把生殖能力强的动植物作为图腾顶礼膜拜，比如很多地区有对青蛙、鱼、石榴的崇拜等，都寄寓了人们祈求人口繁衍、部落强盛、家族兴旺的美好意愿。花儿会上人们对两性活动的默许与宽容，正是古代期望人丁繁衍、家族强盛意愿的体现。

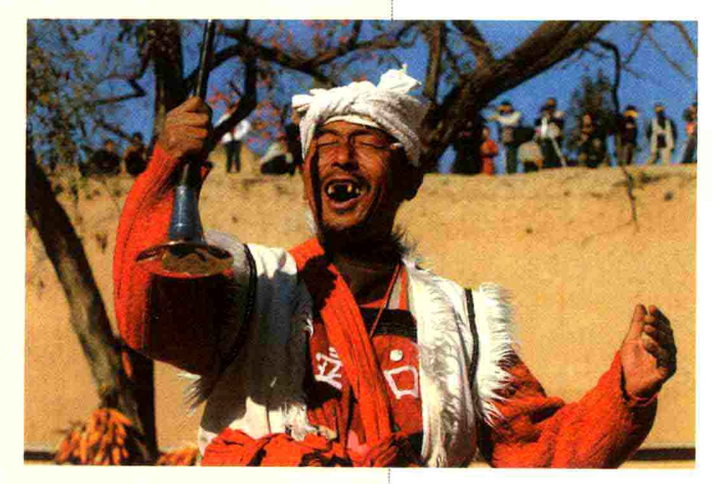
由于花儿会、庙会的重叠，往往会吸引大批商贩借机进行各种贸易活动。近些年来，随着社会的发展，在政府的有意引导下，旅游、商贸活动成为一些花儿会的重要主题，"文化搭台，经济唱戏"成为一种普遍做法，甚至于一些花儿会徒有"花儿会"之名，仅有商贸活动之实。由于花儿演唱机会减少，以往人们在耳濡目染中培养兴趣、养成歌唱习惯、积累演唱曲目的习得方式现在已难以奏效，所以，花儿的传承现状不容乐观。

第三节　信天游

一、黄土地和陕北民间音乐

陕北黄土高原是华夏文明的重要发源地之一。远古时期，人文始祖伏羲和女娲就在这一带繁衍生息；四五千年以前，黄帝部落也在这片厚厚的黄土地上开始了文明演进的光辉历程。

一望无际的黄土高坡，塑造了黄土文化的雄浑、大气、深沉与苍凉。黄土地天高，地广，置身苍莽的黄土地，你会感到历史沧桑给人带来的无奈和悲凉！


陕北唱信天游的老汉 肖殿昌摄

先哲们说"厚德载物"。宽广深厚的黄土地，深沉雄浑，宠辱不惊，以其无比博大的胸襟包容和承载了古往今来中华文化潮起潮落的万千气象，见证了华夏历史兴衰更替的无限沧桑！

黄土地哺育成长的陕北人民善良敦厚、热情豪放、质朴率真。民间流传陕西"十大怪"中有"房子半边盖"、"泡馍大碗买"、"面条像裤带"、"锅盔像锅盖"、"吃饭蹲门外"、"唱戏吼起来"、"光吃辣子不吃菜"、"说话吵架分不开"等，虽有几分调侃，但从中都可以看出黄土地人无论饮食起居、说话做事、听歌唱戏，一举一动之中都透出大气、豪迈和不拘小节。

民谚"米脂的婆姨绥德的汉"，陕北的米脂是天下为数不多的美女产地之一，绥德的男子也颇负盛名。这表明黄土地钟灵毓秀、人杰地灵，大气雄浑之中也不乏细腻。

同样，黄土地孕育出来的陕北民间音乐也具有和黄土地一样的精神品格，热烈、深沉之中，也深深烙上历史的沧桑和悲凉。在陕北民间音乐中，既有热情似火的陕北大秧歌，也有雄浑深沉的信天游，还有风格独特、浓郁的榆林小曲，等等，悠久的人文历史哺育出积淀深厚的民间音乐宝库。

二、信天游：黄土地深情的大地之歌

信天游是陕北黄土地人们的心声。一首歌唱道："信天游，不断头，断了头，穷人就无法解忧愁。"形象地描绘了信天游和普通百姓生活的密切关系。

信天游，也称“顺天游”，是主要流传在陕北的一种地方色彩极为浓郁的民间歌种。信天游的曲调一般由上、下两个乐句构成，曲调的类型主要有两种。一种节奏比较自由，旋律起伏比较大，音域较宽，音调高亢开阔，感情直畅奔放，具有较强的山歌性格，这是信天游的典型。如《脚夫调》：

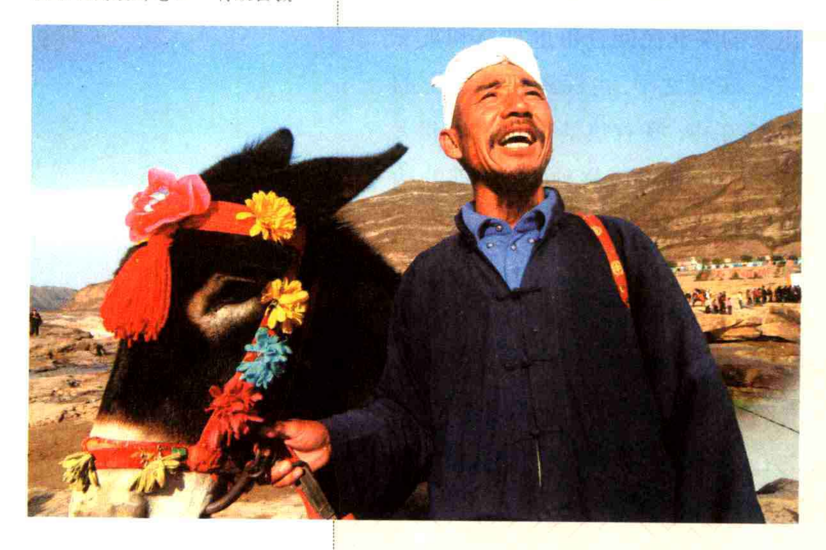
（说）四十里（那）长涧（哟）羊羔山，
（说）好婆姨出在我们张家（哟嗬）畔。

张家畔起身（哟）刘家峁站，
（说）峁地里下去我把朋友（哟嗬）看。

三月里（那）太阳红又红，
为什么我赶脚的人儿（哟）这样苦命。

不唱（了那个）山曲儿我不好了盛，
我唱上一个山曲（哟）我就想亲（哟嗬）人。

陕北唱民歌的老汉　肖殿昌摄



在地广人稀、空旷辽远的黄土坡扯着嗓子、拖着长腔、高声喊唱这首信天游，的确是没有空负“信天游”三个字的称呼，歌声自由舒展，如信马由缰，悠长嘹亮、雄浑深沉、荡气回肠。

这首歌反映了当地脚夫的生活，是脚夫在赶脚途中为了排解苦闷、抒发感情而演唱的抒情歌曲。这首歌曲调中的5-1-2-5旋律进行框架为“双四度”结构，是西北黄土高原音乐中最典型的音调模式，是形成黄土高原特色鲜明、个性突出的民间音乐风格的核心因素之一。

家喻户晓的《三十里铺》也具有类似的内在结构。信天游另一种曲调形态是结构比较规整、旋律舒展委婉、感情细致深沉、风格上接近小调的音乐类型。如《兰花花》。

在各类音乐作品中，民歌与人民生活的关系最为密切，是最贴近生活的艺术，是生活的艺术化反映。信天游中反复出现的咏唱主题都是陕北人生活中的重要事项。如亘古不灭的爱情主题、脚夫调、走西口，等等，都是人们排解苦闷、抒发感情、表达情意的心声。

信天游的高亢嘹亮、宽广悠长之中蕴涵着黄土高原深厚雄浑和苍劲悲壮的个性特征。如果说江南小调和柳永妙句“杨柳岸晓风残月”一样，要“二八少女”执红牙拍板低吟浅唱的话，那么，陕北信天游就和苏轼绝唱“大江东去”一样，须“关西大汉”执铁拍板、绰铜琵琶高声放歌。

信天游风格的形成，一方面，与陕北的地理环境有关；另一方面，与陕北方言也密切相关，也和陕北人的生活内容、生活方式、生产条件等诸多因素有着千丝万缕的联系。

陕北一望无际的黄土地，赋予人们与广袤、空阔、寂寥、悲凉相适应的生活方式和个性特征。这些自然会在音乐中折射出来。《淮南子·坠形训》说“轻土多利，重土多迟；清水音小，浊水音大”[⑤]。明代王骥德《曲律》称：“南北二调，天若限之。北之沉雄，南之柔婉，可划地而知也。北人工篇章，南人工句字。工篇章，故以气骨胜；工句字，故以色泽胜。”[⑥]与小桥流水孕育出来的婉约柔美

的江南小调不同，粗犷、大气是陕北信天游典型的个性风格特征。

从语言方面看，信天游音乐与陕北方言也有着极为密切的关系。这不仅体现在歌词中存在着大量耐人寻味的方言词汇，及其所表现的陕北特有的生活内容，还从更深的层面体现在音乐旋律的内在本质特征上。《尚书》云“歌咏言”。的确，民歌和语言关系密切，是语言的升华。从根本上讲，民歌的节奏、音调、重音都是和方言有着本质的内在联系的。陕北方言字调起伏大，故其民歌音域宽广，大跳多，风格高亢激越。信天游中的双四度框架（即连续的四度跳进）以及由此而形成的四度、五度、八度乃至十几度大跳的音程关系就是典型的例子。

而赶脚、走西口、贫穷、困顿以及相思、苦恋等陕北传统社会中的酸涩悲苦又不失纯朴率直的生活内容和情感体验则为信天游的歌唱提供了永不衰竭的多彩内容。

三、西北风：陕北信天游的当代辉煌

如果要排一排哪一种地方音乐对中国当代音乐影响最大的话，那应当首推陕北民歌。中国工农红军完成两万五千里长征的壮举，胜利到达陕北，在陕北的黄土地扎下了根，最后，由此走向全国，完成了革命的伟业。黄土地成为中国革命的圣地，黄土地为新中国诞生所作的贡献永载史册。与此同时，黄土地上的信天游也成为令一大批革命家难以割舍的“乡音”，成为当代中国革



陕北，边走边舞的秧歌队
马宏杰摄





陕西佳县唱出《东方红》的窑洞，图为歌曲《东方红》的作词人李有源的儿子　陈海平摄

命历程的见证，成为一个时代的"雅乐"大音。

新中国成立之初，一首凄婉的陕北民歌《骑白马》，经民歌手李有源改造而成为歌唱领袖的《东方红》，再经过专业音乐家加工，成为家喻户晓的红色颂歌。从此，"东方红，太阳升，中国出了个毛泽东，他为人民谋幸福，他是人民大救星"的歌声响彻了长城内外，传遍了大江南北。这首歌唱出了人民大众对革命领袖的尊敬与挚爱，更表达了陕北人民的心声。随着这首歌以及《横山上下来些游击队》、《山丹丹花开红艳艳》、《翻身道情》等民歌的普遍流传，黄土地上刮来的"西北风"成为时代风潮，在中国乐坛独领风骚。这是新中国歌坛上的第一次强劲的"西北风"。

纵观中国上下几千年的音乐历史，引领时代潮流的音乐无不和政权建立者及其奋斗历程、崛起地域有着密切的关系。因而，可以说，"西北风"成为新中国的时代风潮是一种历史的必然。

20世纪80年代，改革开放为久遭禁锢的中国歌坛松了绑，扑面而来的"西北风"又掀起了中国歌坛的新风潮。《信天游》、《黄土高坡》、《我热恋的故乡》、《心中的太

阳》、《少年壮志不言愁》等通俗歌曲风靡全国，黄土地的民歌给中国的通俗歌曲注入黄河母亲的血液，使其散发出浓郁芬芳的泥土气息，在滋养着中国歌坛的同时，也迎来了自己在新时代的又一次辉煌！

如果说新中国成立之初“西北风”独领风骚有很大成分是借助了政治的力量的话，那么，这一次主要依靠的则是信天游自身的艺术品质。当然，两方面的因素从来都是互相交融、难以截然分开的。无论如何，不可否认的是，信天游用事实证明了自己的无穷艺术魅力。

第四节 山曲与开花调

一、山西民歌概况

山西是华夏文明的重要发祥地之一。远古时期，中华民族的祖先就在此繁衍生息。山西南部是传说中的黄帝、尧、舜、禹活动以及建都的重要区域，文明的薪火一直在这里绵延不绝。

鼍鼓，亦称晋鼓 封小莉摄

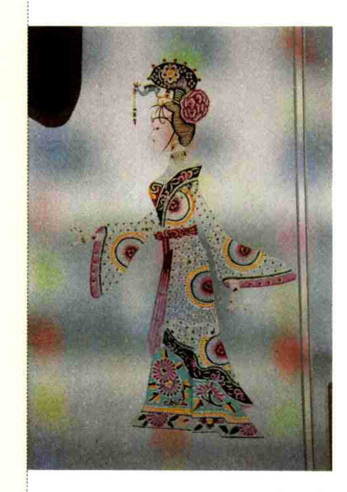


在悠久的历史过程中，三晋大地形成了无比深厚的文化积淀。山西现存的古代建筑在全国数量最多，辽金以前的古建筑占全国同类古建筑的70%以上。区内有北魏至明清的石窟300余处，应县辽代木塔、平遥古城等历史古迹都有很高的文化价值。

山西的音乐文物也是华夏礼乐文明的历史见证。山西南部襄汾陶寺遗址出土的鼍鼓、特磬是迄今考古发现年代最早的鼓、磬乐器实物。曲沃、闻喜、万荣、侯马等地出土的陶埙、钟、磬等古乐器也让考古学家惊叹，给悠久的中国音乐历史提供了丰富的实物佐证。

山西民歌种类丰富、历史悠久。据资料记载，尧时有

《击壤歌》："日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食，帝力于我何有哉！"描绘了上古农耕社会人们劳作、生活的自然状态，"日出而作，日入而息"也成为后世形容人们随自然节律自在生活的习惯用语；舜时有《南风歌》："南风之熏兮，可以解吾民之愠兮！南风之时兮，可以阜吾民之财兮！"表达了人们对春暖花开、物阜民丰幸福生活的渴望。《诗经》中的《魏风》、《唐风》共收录民歌19篇，大部分是山西民歌，其中有《伐檀》、《硕鼠》等家喻户晓、脍炙人口的名篇。现存的山西民间音乐有民歌、舞蹈、说唱、戏曲、器乐、宗教音乐等多种类型。拿山西地方戏来说，山西流传的地方剧种曾经多达52种，有蒲州梆子、上党梆子、中路梆子、眉户戏、碗碗腔、秧歌戏、锣鼓杂戏、皮影戏、木偶戏、赛戏、队戏、耍孩儿、罗罗腔等等，非常丰富，并且大多历史悠久、积淀深厚，是我国民间音乐宝库中的明珠。



山西手工皮影人　乔崎摄

山西民歌可以分为号子、山歌、小调等几种类别。号子主要有夯硪号子和黄河船工号子。山歌主要流行在晋北、吕梁山、太行山山区，河曲的"山曲"和左权的"开花调"是其中的主要代表。

二、山曲

奔流不息的黄河在内蒙古西南部向北弯了个"几"字之后，折返向南流入晋陕峡谷，几经曲折，流到位于山西、陕西、内蒙交界的河曲县。"河曲"也因河道曲折蜿蜒而得名。

河曲位于山西省西北部，隔黄河与陕北东北部、内蒙西南部相邻，素有"鸡鸣三省"之说。

河曲民歌历史悠久，积淀深厚，元代就有"户有弦歌新治谱，儿童父老尽歌讴"的繁盛景象。河曲民歌内容丰富，形式多样。

当地的山歌被称为“山曲”、“酸曲”。无论男女老少，当地几乎人人都能唱山曲。有一首民歌唱道：“山曲本是古人留，留给穷人解忧愁……”形象地说明了山曲在当地人生活中的地位。山曲真实地反映了老百姓的生活和情感，和普通百姓的生活关系非常密切。山曲演唱多为即兴编唱，随口编词，随心编曲，“饥者歌其食，劳者歌其事”，见什么唱什么，想什么唱什么，歌词里说“山曲本是肚里生，心里头有甚就唱甚”。

如下例：



谱例：《羊倌歌》

这首《羊倌歌》是一首牧羊人演唱的山曲。白云、河湾、杨柳、青草、绿水、青山，像一幅泼墨写意的山水画，一派如诗如画的诗意景观；桃花、杏花、羊羔、羊铃、牧人、山歌，似一首优美抒情的田园诗，一幅惬意恬淡的春景图卷！

这首歌的旋律为五声音阶，徵调式，由上下两个乐句组成，音乐素材质朴凝练，嘹亮上口，趣味盎然。

在众多的河曲民歌中，“走西口”不仅在数量上占有较大的比重，而且最具震撼人心的感人力量！

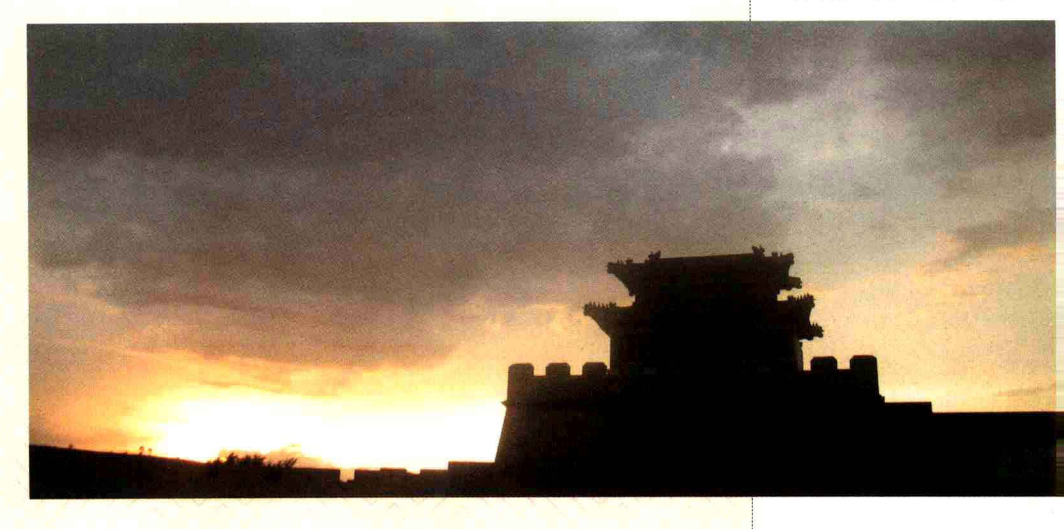
河曲地少人多，十年九旱，因而，邑民外出谋生的很多，形成了独特的“走西口”现象。所谓“走西口”，也称为“走口外”、“跑口外”，就是过去晋、陕贫苦农民为了谋生，背井离乡，通过西口古渡、杀虎口等出关外，到内蒙古河套、大青山地区打短工、做长工、挖煤、种草、出苦力谋生活。据清同治年间《河曲县志》记载，“河邑人耕商塞

外草地，春夏出，岁暮而归。但能经营力作，皆足以糊口养家。本境地瘠民贫，仰食于口外者无虑数千人”。这表明河曲人“走西口”是在漫长的历史过程中形成的。一首民歌唱道“河曲保德州，十年九不收，男人走口外，女人挖苦菜”，形象地描绘了过去这里广大民众贫苦的生活。河曲独特的地理位置、恶劣的自然环境、低下生产条件，导致生活的贫穷，也孕育了独特的“走西口”文化。

“走西口”路途遥远、艰辛，前途吉凶难料，有的春去冬回，一年往返，有的一去多年，甚至有人有去无回，客死他乡。“走西口”前途未卜，吉凶难测，很多家庭因“走西口”而妻离子散、家破人亡。“走西口”的人在分别时难分难舍，尤其是新婚夫妇和热恋中的情人，当男人为了养家糊口，不得不割舍亲情“走西口”远赴他乡时，女人牵肠挂肚，千叮咛、万嘱咐，令人欷歔泪下。如下例：

哥哥你走西口，小妹妹我实在难留，
手拉着那哥哥的手，送哥送到大门口。
哥哥你出村口，小妹妹我有句话儿留，
走路走那大路口，人马多来解忧愁。

走西口出省通道——右玉县长城杀虎口雄关　孟凡玉摄



紧紧地拉着哥哥的手，汪汪的泪水肚里流，
只恨妹妹我不能跟你一起走，只盼哥哥你早回家门口。

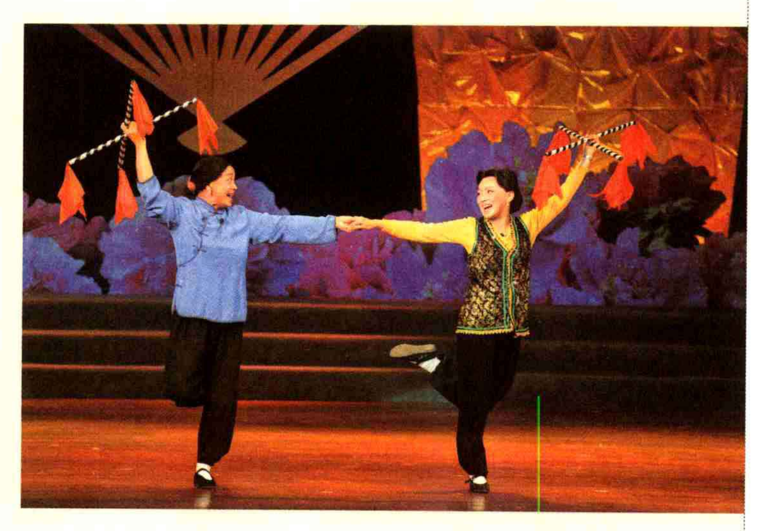
哥哥你走西口，小妹妹我苦在心头，
这一走要去多少啊时候，恨你也要白了头。
紧紧地拉着哥哥的袖，汪汪的泪水肚里流，
虽有千言万语也难叫你回头，只盼哥哥你早回家门口。

真可谓临别千言，难舍难分。千叮咛，万嘱咐，感情真挚、纯朴，患难夫妻的真情表露无遗，细腻多情的新婚妇女形象栩栩如生。

“二人台”是一种没有脱离民间歌舞形态的地方小戏，起源于河曲，流传在晋北、内蒙西部、陕西北部、河北张家口等地。“二人台”表演上属于“两小”戏，通常由一旦一生，或一旦一丑二人对唱、表演。歌舞小戏《走西口》的问世标志着二人台的成熟。“《走西口》创作于咸丰五年(公元1855年)，反映山西大旱后，太春和玉莲这对新婚夫妇，为生计所迫，忍痛分离时的无限悲苦。光绪初年，土

山西西口古渡　李全举摄





山西省曲艺团二人台表演
姚林摄

默川艺人荣双羊(蒙族)、双腮子(艺名沙威旦，汉族)等把它改编为一出具有戏剧雏形的表演节目，增添了二人私定终身、太春沿途跋涉、玉莲绣荷包等情节，并加上场诗、数板和道白。旦角扮玉莲，其他角色由丑角一人串演，唱腔也在民歌的基础上形成各种板式。”⑦该戏以歌舞表演为主，没有复杂的故事情节，民歌《走西口》在剧中被反复使用，歌词得到进一步的拓展。

民歌与戏曲关系密切，从这里可以看出，民歌《走西口》对戏曲二人台的催生作用，因此，我们有理由相信，民歌的确是戏曲的“母体”。

2009年春节期间，央视及多家地方省市电视台同时热播电视连续剧《走西口》，该剧反映山西人走西口的悲欢离合，引起社会热烈反响。“走西口”社会现象的文化底蕴和丰富的人文内涵，为这部电视剧的成功打下了良好的文化基础。而民歌《走西口》贯穿始终，成为全剧的主旋律。可谓是一曲悲歌走西口，多少天涯断肠人！

三、开花调

在太行山主脉中段西侧、山西省晋中地区东南部，有

一个因为民歌而远近闻名的左权县。左权县原名辽县，古称辽州，1942年为纪念抗日名将左权而改称现名。

左权民歌蕴藏丰富，种类繁多，有山歌、小调、号子、套曲等多种类型。其中，“开花调”是左权民歌最具特色的代表性歌种。“开花调”通常被归入山歌类别。但是，“开花调”是有别于一般山歌的民间歌曲，既具有山歌特点，又具有小调属性，因而在类别归属上处在两可之间。

“开花调”因所唱歌词多以“开花”起兴而得名。“开花调”多为上下句结构，上句常用某物“开花”起兴，下句点题，切入主题。曲调明快，构思精巧，长于抒情。技巧高超的民间艺人具有很强的即兴编唱能力，可以“做甚唱甚，想甚唱甚”。

在开花调中，不仅桃树、杏树、杨树、韭菜等一些树木、花草、植物可以“开花”，而且石头、门搭、板凳、笤帚、玻璃、油灯等等生活中常见的一些本来不开花的东西也可以“开花”。这是南北各地民歌中非常少见的表达手法，很有特色，是我国民歌中的一朵奇葩。

比如：

桃花红 杏花白

桃花（你这）红来杏花（你这）白，爬山越岭看你来（呀啊格呀呀呆）。

榆树（你这）开花圪针（你这）多，你的心眼比俺多（呀啊格呀呀呆）。

锅儿（你这）开花下上（你这）米，不想旁人光想你（呀啊格呀呀呆）。

有了心思慢慢来

（男）樱桃好吃树难栽，有那些心思口难开。

（女）山丹丹开花背洼洼开，有了那心思哥哥呀慢慢来。

（男）青石板开花光溜溜，俺要比你妹妹呀没一头。

（女）谷地里带高粱不一般高，人里头挑人哥哥呀就数你好！

……



山西歌手石占明在演唱 闫锐鹏摄

这些民歌情真意切，构思精巧，都是家喻户晓的民歌精品。歌中“呀啊格呀呀呆”等极富地方色彩衬词，唱起来亲切、细腻，听起来甜蜜、感人，在表达青年男女缠绵的爱情情感方面有独特的表现功能。

这里，不仅桃花、杏花、山丹丹开花，而且锅儿、青石板也开花，匪夷所思，手法独特。

2006年5月20日，国务院公布第一批国家级非物质文化遗产名录，左权“开花调”位列音乐类名录第一位，表达了人们对它的喜爱之情。

第五节 客家山歌

一、客家与客家山歌概况

客家人是汉民族的一个特殊群体，他们原来是居住在中原地区的居民，为了躲避战乱，东晋、唐末、宋元、明清历代陆续从黄河流域南迁，到达闽、粤、赣三省交界地区定居，经过长期的文化交流与融合，逐渐形成了一支既不同于当地的原住居民，也不同于始迁地居民的汉族民系，称为“客家”或“客家人”。

“客”是相对于“主”而言的。相对于当地的原住居

民，外来移民为“客”。从这个意义来讲，“客家”称谓与外来移民意义是等同的。

目前，客家人主要聚居在福建、广东、江西三省交界的广大山区，此外，广西、四川、湖南、浙江、台湾等地也有客家人分布。闽、粤、赣三省交界地区是客家人口集中、客家文化特色最为鲜明的地区，被誉为“客家大本营”，散居于其他地区的客家人都是由这一地区迁出的。

客家人聚居的闽西、粤北、赣南三边地区多崇山峻岭，山地丘陵是区内的主要地貌地形。比如在赣南地区就流传着“七山一水一分田，还有一分是道亭”的说法，闽西的自然条件也是“崇岗复岭，深溪窈谷。山连脉于章贡，水趋赴于潮阳”。[8]

山多地少，不利于农耕。但这种生产、生活环境，却为客家山歌发育和客家传统文化保存提供了良好的自然条件。

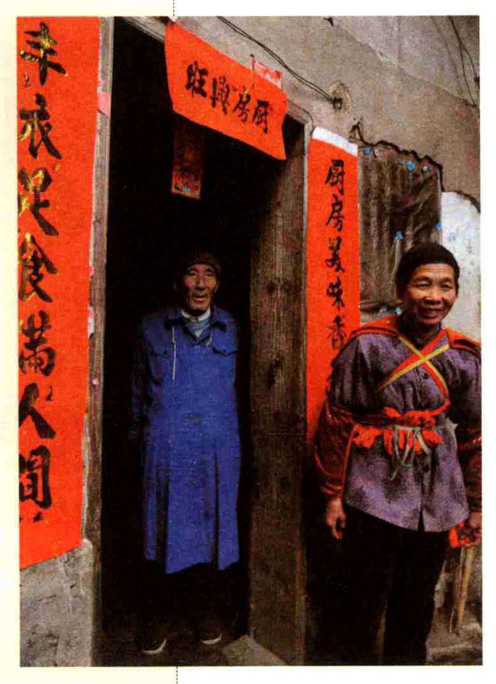
客家音乐属于汉族音乐之一种，和其他汉族音乐一样，也可以分为民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐等若干种类。其中，以客家山歌特色最为鲜明，最具代表性。客家山歌的承载主体是一支远离故土的人群，他们对祖上中原名门望族、士人贵族身份的记忆与留恋，以及在迁徙途中与其他文化不可避免的碰撞、交流与融合，还有他们面对

福建省永定县客家人聚居地
鸥戈摄



险恶的自然环境不得不作出的调适，使得客家山歌既具有中原文化的气质又带有当地文化的烙印。

固守传统和调适应变，别无选择地成为客家山歌发展的永恒主题。客家山歌是中原文化与南方原著民族文化交流与融合的结果。在歌词、音调中寻找当地文化的痕迹非常容易，寻找中原文化的记忆也不是很难。例如，有一首情歌唱道："哥在河边采桑葚，隔河阿妹笑吟吟。丢块石头试深浅，唱首山歌试妹心。"研究者认为桑是一种具有多重文化意码的符号，桑林在上古时期曾被奉为生殖神树，后来成为男女自由性爱的场所。《诗经》里与"桑"有关涉的不下10篇，其中8篇与情爱有关。"客家之地并不盛行桑蚕业，这位阿哥却不采身边的荔枝龙眼，而去采桑，这不能不令人联想起自古就有的这种情爱隐语与象征，其间分明可见中原文化与客家民系血脉相连的痕迹。"⑨



古屋里的客家人　刘念海摄

如今，客家山歌在2006年5月20日国务院公布的第一批国家级非物质文化遗产保护名录中榜上有名，广东梅州客家山歌、江西兴国山歌被纳入国家级非物质文化遗产保护范围，引起更为广泛的关注。

二、客家山歌内容

客家山歌有世代相传的歌曲，也有随口编唱的新歌。歌唱所涉及的内容非常广泛，有劳动、生活、爱情、历史、苦叹、逗趣、嘲讽、吵骂等方方面面的内容。其中，有表现滑稽荒诞的逗趣歌曲"虚玄歌"，有歌唱男女情事的爱情歌，有表现思念远赴海外谋生亲人的"过番歌"，有男女互相对答考问机智的"丢关音"，有婚丧嫁娶等各种仪式


客家山歌 曾强摄

上祝福使用的“祝赞歌”，有演唱历史故事的叙事歌，还有表现工农革命题材的红色歌曲，等等。客家山歌的演唱形式有独唱、对唱、斗歌等多种形式。

在客家山歌中，数量最多、最具特色的当数爱情歌曲。这类歌曲在客家人中还有不同的称谓，比如，在梅州被称为“郎搭妹”、“妹搭郎”；在兴国被称为“郎连姐”、“姐连郎”，还有更形象的称谓——“藤缠树”、“树缠藤”。

爱情是人类诗歌表现的永恒主题，客家山歌也不例外。客家山歌表达爱情热烈大胆、真切诚挚，特色非常鲜明。如，客家山歌唱到：

连郎唔怕担铁枷，唔怕门前拦路蛇。
除去阎王无大鬼，天塌下来笠麻花。
又：
月子弯弯在半天，船子弯弯在河边。
哥爱搭船赶大水，妹爱连郎赶少年。
又：
赤日炎炎穿蓑衣，六月伏天盖棉被。
九冬十月摇扇子，实在想你想癫哩。

几首歌的表达都非常热烈率真，又不失风趣。

也有不少研究者通过比较研究，认为客家山歌中的爱情歌曲及其赋、比、兴的手法与《诗经》中的民歌有着

内在联系，这可能与客家人原系中原人辗转迁徙而来的历史有关。

因为山歌以爱情歌曲为主，擅长演唱会被人认为不正经而背上不好的名声，所以许多歌手刻意隐瞒唱歌才能，不敢在大众面前公开演唱。

由于赣南、闽西老区在新中国革命历史上曾经发挥过重要的作用，因而，客家山歌中还有很多风格独特的红色革命歌曲，曾经在中国工农革命中发挥过重要作用。如流传在闽西宁化的一首客家山歌《新打梭标》就表达了第二次国内革命战争时期当地人民积极投身革命的热情。全曲只有羽、商两个音构成，手法极为洗练。歌曲开始处的“哎呀哩”衬词起到呼喊、提醒的作用。用带有呼喊性质的引子“哎呀嘞哎”作山歌的开始，这也是客家山歌中很常见的一种标志性表现手法。

三、客家山歌传说

客家山歌历史悠久。和许多地方的民歌一样，其准确的起源时间难以确考。一首兴国客家山歌唱道：“唐时起来宋时兴，代代传唱元明清。”笔者认为这只能看做是民间歌手随口编唱的唱词，而不能作为考据客家山歌起源的确凿资料。即便是追溯到唐代，恐怕也未必就是找到了客家山歌的真正源头。笔者以为其源头应该追溯到更为久远的历史时期，甚至“客家”这一独特的群体形成之前，客家人始迁地的民歌和当地的土著民歌都应该是客家山歌的源头。它们的历史之久，是无法追溯的。

客家人的爱情山歌　曾强摄





歌仙刘三姐的雕像　李宪明摄

不过，在客家人中广为流传的刘三妹故事、罗隐故事，却可以隐约透露出客家山歌在很久以前就已经十分繁盛的信息。

刘三妹（或称刘三姐）故事是广泛流传在两广地区的民间故事。在各地的传说中，有的把刘三妹（刘三姐）神话为歌仙，有的则把她说成是一个擅唱山歌的民间歌手，尊她为山歌演唱风俗的创始人。

比如，在梅州地区，民间就流传着刘三妹的故事：

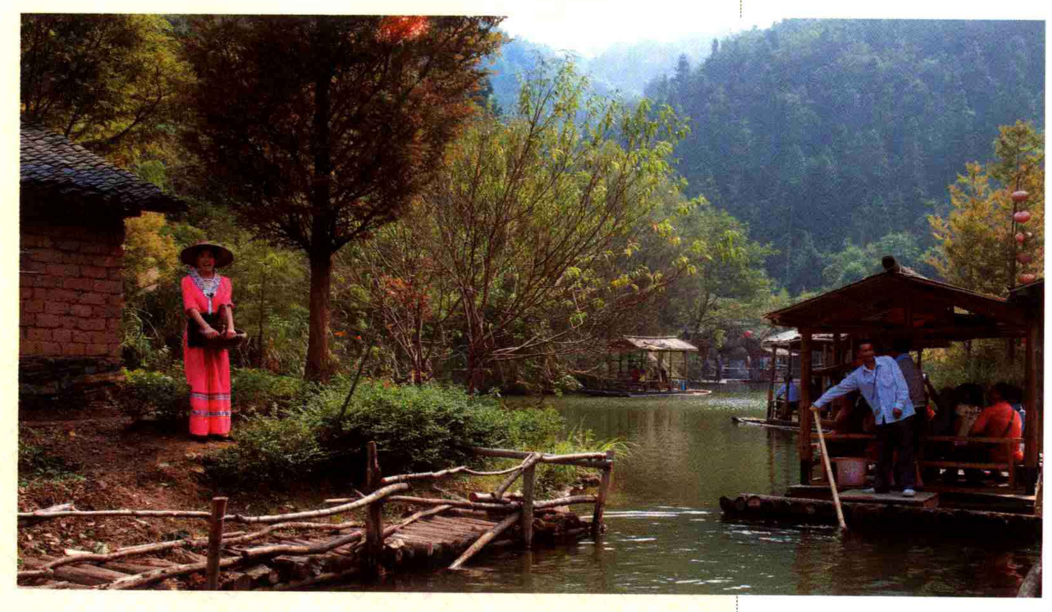
相传远在唐代，在梅县松口这个地方，有个著名歌手叫刘三妹，她聪明伶俐，善于随口编歌，又有一副天生的好歌喉，每当劳动余暇，三妹总要邀集男女歌手唱和对答，她的声名传遍了闽粤赣边，各地歌手都来找刘三妹对歌，向她请教，往来者络绎不绝。有一天，刘三妹同一群女伴正在梅江边洗衣服，看见从上游漂来一只船。船上站着一位秀才，船还未靠岸，秀才就对河边洗衣服的妇女“喂”了一声，问道：“各位大姐，请问刘三妹住在哪里？”三妹一听，抢先反问：“先生，你找刘三妹做什么？”秀才答道：“找她对歌，我就不信对不赢她！”三妹又问：“那你有多少山歌，敢同她对驳？”秀才手指船舱唱道：“讲唱山歌我就多，船上载来七八箩，拿出一箩同你唱，唱到明年割番禾。”三妹一听，暗自好笑，随口唱出：“河唇洗衫刘三妹，借问先生哪里来？自古山歌从口出，哪有山歌船载来？”“从”与“松”客家话同音，三妹借谐音双关嘲讽秀才，秀才翻了半天歌书，也答不上半句，自知不是三妹对手，只好掉转船头。自此，刘三妹的名声，也传遍了客家各地。[10]

在江西赣南兴国县，流传着罗隐秀才整理客家山歌

的故事：

传说唐末文学家罗隐，科场屡试不第，心灰意懒，看破红尘，浪迹江湖，他和一个不第的武秀才两人结伴而行。两人骑着高头大马，走遍天南地北。一天，两人来到兴国县潋江边，忽然听到悦耳的对歌声。罗隐听罢这悠扬的山歌，顿觉心旷神怡，津津有味，于是也学着兴国山歌的样式，即兴念起一首诗歌："桌上笔头尖又尖，双手磨墨自团圆。一篇文章做得好，必定中个文状元。"那个武秀才也不甘示弱，和着罗隐的歌韵即兴而出："袋中箭头尖又尖，拉开满弓自团圆。九支飞箭射准靶，必定中个武状元。"两人正在得意之时，不妨拱桥下面有个洗衣的妇女脱口而出，唱了一首山歌："胸前奶古(乳房)尖又尖，双手搓奶自团圆，一胎生下两个崽，必定文武双状元。"罗隐两人一听，哭笑不得，想不到饱学之士，竟然败在一个普通的洗衣妇之手，想回诗对骂，却又无从回口，只好自叹不如，转而对农妇的才华十分钦佩，旋即下马，恭恭敬敬地拜农妇为师，把洗衣妇唱的山

"刘三姐"与游客对歌
覃江英摄



歌一一记录下来。从此，这些经整理的山歌便一传十、十传百，广为传抄，流传至今。民间至今传唱着这样一首歌：会唱山歌歌驳歌，不怕朝廷礼节多。罗隐秀才抄歌本，风流才子早登科。[11]

这些流传广泛的民间故事，无疑为客家山歌涂上了一层浓郁的传奇色彩，与客家山歌相得益彰，使客家山歌更具迷人的魅力。

注释：

①中国艺术研究院音乐研究所编. 民族音乐概论[M]. 北京：人民音乐出版社，1964：35

②郭正清. 河州花儿[M]. 兰州：甘肃人民出版社，2007：4

③袁复礼：甘肃的歌谣—话（花）儿[M]//郭正清. 河州花儿. 兰州：甘肃人民出版社，2007：169

④郭正清. 河州花儿[M]. 兰州：甘肃人民出版社，2007：156

⑤何宁. 淮南子集释[M]. 北京：中华书局，2006：340

⑥[明]王骥德. 曲律·杂论第三十九上[M]//中国古典戏曲论著集成. 北京：中国戏剧出版社，1959：146

⑦加俊. 河曲民歌《走西口》背后的艰辛与辉煌[J]. 晋中学院学报，2005，5：17

⑧临汀志·山川[M]//刘晓春，胡希张，温萍. 客家山歌. 杭州：浙江人民出版社，2007：5—7

⑨黄鹤. 客家山歌的情恋母题与植物意象探析[J]. 华南理工大学学报社会科学版，2004，3：37

⑩刘晓春，胡希张，温萍. 客家山歌[M]. 杭州：浙江人民出版社，2007：5

⑪11刘晓春，胡希张，温萍. 客家山歌[M]. 杭州：浙江人民出版社，2007：6—7

第三章 田 歌

第一节 概 述

田歌是广泛流传在长江流域和珠江流域的一种民歌歌种，是在水田插秧、薅草、车水、挖地等集体性农业劳动中咏唱的一种行腔自由、形式多样的民歌类别的总称。亦称田秧歌、秧田歌、田山歌等。

在中国南方，插田唱歌的习惯由来已久，历代文学作品及其他文献中，都有关于在田中击鼓唱歌的记载。田歌的形式丰富，其中比较著名的有浙江的嘉善田歌，江苏的格冬代、锣鼓车，上海青浦的田山歌，安徽的喊秧歌、薅



薅草歌表演 成和平摄



浓郁地方特色的舞蹈《南乡田歌》 李明摄

秧歌，江西的锄山鼓、打鼓歌，湖北的“长阳薅草锣鼓”、畈腔、薅草歌，福建的耘田诗，两广的打锣开山歌、插田歌，云南、贵州、四川的薅秧号子等。

田歌的传唱方式，基本上保留了劳动号子的特点，一般采取领与合式、领唱与轮流接唱式和分组对歌式。领唱者经验丰富，才思敏捷，被誉为歌师、鼓匠、歌伯，并以他们为中心组成歌班。除了一领众合之外，较普遍的形式是由两位歌师站在地头，一边敲击锣鼓、一边对歌，以歌取悦于众人或用歌指挥大家劳动。田歌不像劳动号子那样，在节拍、节奏方面受劳动动作的支配，而是起讫自由、速度舒缓、随兴而歌。在这一点上，它与山歌的音乐性格比较接近。因而，在以往的民歌类别划分中，它有时被划入号子，有时归于山歌，实际上，它是介乎两者之间的一种民歌体裁。

据乔建中先生撰写的《中国大百科全书·音乐舞蹈》“田歌”词条，田歌的体裁特征主要有：①以联曲体结构为主。它们常以一种起落分明相对独立的句子段作为基本结构单位，然后又以不同数量的句子段构成特定的段落。一个段落即是一支号或一支曲，并有各自的曲名，如上海青浦田山歌中的《大头歌》、《阳照头》、《落秧歌》等。一套田歌，少则十余曲，多则数十支曲，曲调有长有短，节拍有缓有急，唱词有庄有谐中文形成了一种相互关联，但又各自独立的结构体系。如湖北长阳的一套薅草锣鼓，包

括26支曲子，全部唱完要用60多分钟。②以散板式节奏为主。大多数田歌速度较自由，节奏、节拍具有非周期性和散板陈述的特征。③旋律风格和唱法较多样。多数田歌的曲调，都与各地方言声调结合得很紧，演唱中具有一定的即兴性和吟诵性特征。其唱法、润腔方法也十分多样，有高亢、粗放的全假声唱法，也有较内在的真、假声结合的唱法。特别是一些特殊的歌唱技巧如颤音、抖音的使用，更加强了地方特色。田歌中的锣鼓，不仅为歌唱伴奏，还有专门的前奏、间奏和锣鼓段，其中包含着很丰富的节奏因素。它们同声乐形式互相配合、烘托或交替进行，是中国民间音乐独特的表现手段之一。

第二节 薅草锣鼓

一、流传区域

薅草锣鼓是广泛流传在我国南方稻作区的一种民间歌曲，主要流行于四川、湖北、湖南、江西、皖南、苏南、陕南等地。因常在薅草、挖土等劳动中演唱，又常用锣鼓伴奏，故通常称之为“薅草锣鼓”。实际在民间称谓有很多种，如在湖北、湖南称“薅草锣鼓”，有的地区称为“挖土锣鼓”，广西有的地方称为“挖茶山号子”，安徽巢湖称“喊秧歌”、“秧号子”，贵州称“薅秧歌”，苗族、瑶族、壮族称“挖土歌”等，它们的名称不一，但都是属于同一类型的民间歌曲艺术。

薅草锣鼓场景 柳虎摄





薅草锣鼓 柳虎摄

当代，由于生产劳动条件的改变，很多地区的薅草锣鼓已经濒临灭绝，甚至已成绝响。但是，在一些地方仍然有一部分老人能够演唱。比如，在湖北省西南部恩施土家族、苗族自治州宣恩县、鄂西北神农架、川北等薅草锣鼓流传集中的地区，至今仍有一些薅草锣鼓在延续。

二、流传历史

薅草锣鼓的历史非常悠久，但究竟起于何时，则因文献不足而难以确考。据计有功编撰的《唐诗纪事》记载："是岁酷暑中，欧阳命同僚纳凉于净众寺，依林亭列樽俎。众方欢，适寺之外皆耕者，曝背烈日中耘田，击腰鼓以适倦。"[①] 这里所记载的是公元957年（五代后蜀广政十九年）夏天农民击腰鼓耘田的事情，表明在1000多年以前已经有了薅草锣鼓。宋代苏轼在为四川眉州名楼远景楼所作的《远景楼记》中有当时薅草锣鼓的描述：

吾州之俗……岁二月，农事始作。四月初吉，谷稚而草壮，耘者毕出，数十百人为曹，立表下漏，鸣鼓以致众。择其徒为众所畏信者二人，一人掌鼓，一人掌漏，进退作止，惟二人之听。鼓之而不至，至而不力，皆有罚。量田计功，终事而会之，田多而丁少，则出钱以偿众。七月既望，谷艾而草衰，则仆鼓决漏，取罚金与偿众之钱，买羊豕酒醴，以祀田祖，作乐饮食，醉饱而去。岁以为常，其风俗盖如此。

眉州远景楼始建于北宋元丰元年（1078），元丰七年（1084）竣工。该文是苏东坡在任徐州太守期间应眉州太

守黎希声之约所作。宋神宗熙宁十年（1077）四月，苏轼从山东密州调任徐州知州，宋元丰二年（1079）三月，调往湖州。苏东坡在徐州一共生活了1年零11个月。据此可以推知，《远景楼记》写作于公元1078年至1079年3月之间，至今也已有近千年的历史。

苏东坡对900多年以前四川眉州薅草锣鼓的描述是比较细致的，并且说"岁以为常，其风俗盖如此"，表明不是个别现象，而是给苏轼留下了深刻印象的乡间风俗。

明清以降，记载薅草锣鼓的文献更多，表明其活动更为普遍。如明代《三才会图》一书中有相关的图、文记载；清代乾隆间刊清代戏曲理论家李调元的《南越笔记》中记载："农者每春时，妇子以数十计往田插秧。一老挝大鼓，鼓声一通，群歌竞作，弥日不绝，是曰'秧歌'"；四川《巴蜀直隶志》记载："春田插秧，选歌郎二人，击鼓鸣钲于垅上，曼声而歌，更唱迭和，缅缅可听，使耕者忘疲，以齐功力"[2]，等等。

这些资料的描述和现存的薅草锣鼓情况是可以吻合的，这表明我国南方稻作区很久以来就大范围流传着薅草锣鼓的唱歌习俗。

苏东坡立像



三、演唱形式与内容

湖南土家族的薅草锣鼓，可以分为三个阶段：歌头（包括引歌、请土地神、薅草神、太阳神等）——扬歌（唱故事、讽刺、批评、表扬、情歌等）——结尾（宣布收工、唱送神歌等）。与湖北大同小异，一般也是敲打锣鼓与歌曲演唱交替进行。

川北薅草锣鼓又称"打锣鼓草"、"薅锣鼓草"，每年在田间集体锄草的时候，人们一字排开，"歌郎"和"连手"一人敲锣，一人击鼓，边敲边打边歌唱，指挥劳动，鼓舞干劲，消除疲劳。

湖北长阳薅草锣鼓的演唱通常由两位歌手担任，一边敲锣打鼓，一边演唱。演唱和锣鼓演奏常交替进行，如《薅草的客们要过细》，这是当地常用的一段山歌调，即由唱、奏、唱三部分构成。

在湖北宣恩，薅草锣鼓的演唱程序较为固定，清早有请神仪式，要燃香焚纸，用火燎鼓、锣，唱《请神歌》，礼请神灵保佑，祈求五谷丰收。比如有的地方请神时歌师唱道："苗稼你要保护好，保护五谷得丰登；一天田边走三道，三天田边走九巡。"

接下来是"开场词"，有的地方称"引子"。程序、唱词基本上也是固定的。如"清早起来雾沉沉，雾露沉沉不见人。东方一朵红云起，西方一朵紫云腾"，等等。

伴随劳动过程中演唱的主要部分称为"扬歌"。这一部分既有固定的歌唱内容，也有现场的即兴编唱，涉及范围较为广泛，可以编唱历史故事、逗趣歌曲、情歌等等，用以调节情绪，缓解疲劳。在这个过程中，歌师可以尽情发挥，借以激发薅草、挖土等劳动的激情。如唱"捉到青虫要捏死，抓住蝗虫要抽筋。捉到老鸹砍翅膀，打倒野猪大家分"等，幽默风趣，消除疲劳、调节情绪的作用显而易见。

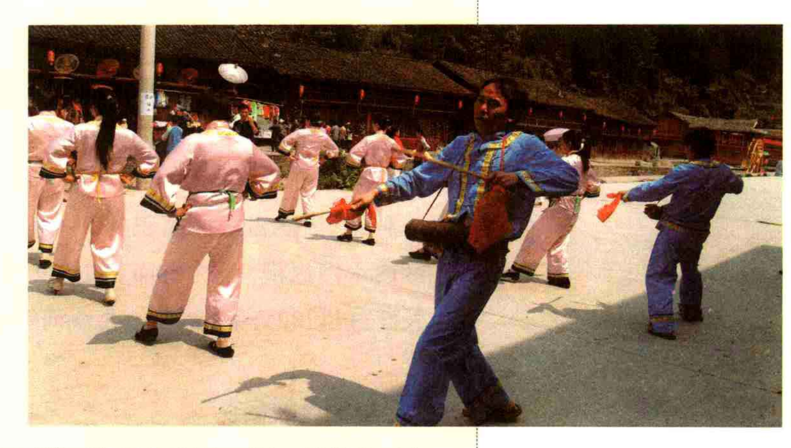
傍晚收工时有送神仪式，唱《送神歌》。有的地方唱："看到太阳下山岭，敲起锣鼓送神灵。有的神灵跨鹤走，有的神灵骑狮行。只有土地无处走，岩板底下且安身。"送神仪式之后，有时还有祝福主家五谷丰登的赞词，这样，一天的薅草劳动也就愉快地结束了。



薅草锣鼓在地头加油助兴
席祖明摄

在农忙季节，农家

邻里常常互相帮忙，称“换工”。富有的人家则出钱雇工。有时多达几十人，到一家薅草，一家完毕，再到另外一家。俗话说“一鼓催三工”，为了提高劳动效率，常请歌队敲锣打鼓、演唱助兴。歌队二至五人不等，演唱时常用一锣一鼓伴奏，歌师领唱，有时也有众人帮和。演唱与锣鼓间歇进行。薅草锣鼓曲牌丰富，比如，宣恩县九个乡镇计有近三十支曲牌，主要是高腔曲牌，有半声号子、对声号子、二接头号子、三接头号子、扬歌、赶号子、带赶歌、下山号子等。



农民演员表演土家薅草舞
陈晓岚摄

第三节 喊秧歌

一、地理与人文环境

喊秧歌是流传在安徽省巢湖地区的地方特色极为鲜明的代表性歌种。

巢湖市位于安徽省中部，面积9423平方公里。区内有我国五大淡水湖之一的巢湖，巢湖市也因此而得名。

巢湖地区有着悠久的文明历史。境内和县龙潭洞发现的猿人洞穴和猿人头骨，表明这里三四十万年以前就有原始人类活动存在；银屏山出土的银山猿人上颌骨化石距20多万年；含山县凌家滩新石器时期古文化遗址是我国重大考古发现，是距今5000多年以前人类文化的重要遗存。这些考古发现可以说明巢湖地区在远古时期就有较

发达的原始文明。

巢湖市商周时期称为南巢，春秋时期建巢国，秦汉设居巢，唐初置巢州，后称巢县。

巢湖市地貌类型复杂多样，主要有山丘、岗台、圩畈三种，三者各占全区面积的12.3%、48.9%和38.8%。巢湖区内水网纵横，境内有面积近800平方公里的巢湖，南部长江过境182公里，巢湖—裕溪河等水系覆盖全境。

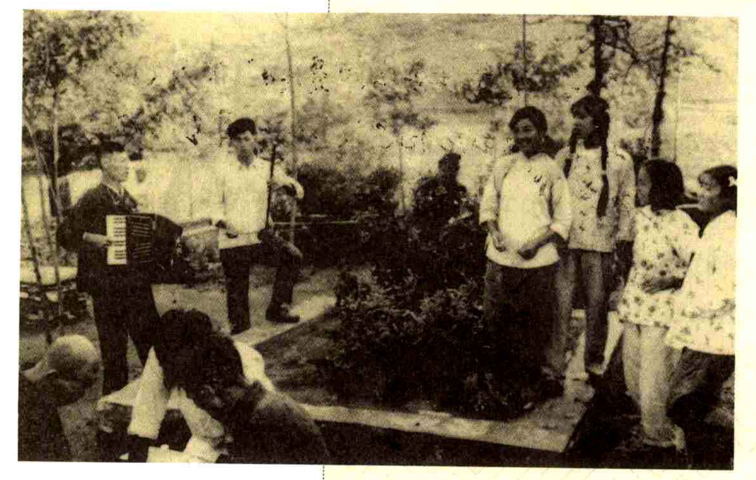
二、巢湖民歌概况

美丽富饶的巢湖大地孕育出了丰富多彩的巢湖民歌。巢湖民歌是巢湖人内心情感的自然流露，也是巢湖人生产、生活、爱情的艺术写照。巢湖民歌在生活和劳动中孕育、萌生，随着历史的发展逐步形成题材广泛、内容丰富的巢湖民歌。

巢湖秧歌传唱历史悠久，流传范围广泛，流传地域包括现巢湖市所属的居巢区（原巢县）、和县、无为县等。

巢湖民歌内容丰富，体裁多样，有号子、山歌、小调、舞歌、风俗歌、儿歌等。巢湖民歌数量繁多，曾先后被编辑成《巢湖地区民歌集成》、《巢湖民歌选集》等歌曲集出版，《中国民间歌曲集成·安徽卷》收录的巢湖民歌达120多首。其中，有反映生产劳动的民歌，如《舂米号子》、《打夯号子》、《薅稻歌》、《喊秧歌》等；有反映生活情趣的民歌，如《唱四季》、《唤小牛》等；有反映爱情生活的民歌，如《四季相思》、《郎唱山歌妹知音》、

素有“民歌之乡”安徽巢县司集公社（现巢湖市居巢区苏湾镇）宣传队正在为农民演出 李远波摄





领唱歌曲《巢湖好》
徐振华摄

《送晚茶》等；有反映当地风俗习惯的歌曲，如《灯歌》、《划龙船》、《吹吹打打就进了婆家门》，等等。

20世纪50年代中期，丰富多彩的巢湖民歌引起世人普遍关注。1955年3月，农民歌手胡吉英、刘宏英在中南海怀仁堂演唱巢湖民歌《姑嫂对花》，受到毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等党和国家领导人的亲切接见。1958年9月，文化部和中国音乐家协会在巢县司集召开“全国社会主义歌咏运动现场会”，吕骥、贺绿汀、向隅、周巍峙等文艺界领导亲临现场。司集乡被誉为“文化乡”和“诗歌之乡”。此后，李焕之、安波、王昆等音乐家亲临巢湖采风。作曲家李焕之根据巢湖民歌素材创作歌曲《巢湖好》，传唱至今。民歌代表作品有《绿浪滚滚迎面来》、《刘姐姐》、《姑嫂对花》、《数板山歌》、《嚇老鹰》等。

三、喊秧歌

“喊秧歌”是特色最为鲜明的巢湖民歌，也是我国具有较大影响的歌种之一。主要流传在巢县（现为居巢区），其演唱形式一般由领唱和帮唱组成，音乐多为上下句结构的七字句，节奏舒展、自由，旋律高亢、嘹亮，具有山歌风，旋律中有大量的装饰音，曲调华丽，优美动听。“喊秧歌”也称“吆号子”，帮唱部分在农村称为“吆”，即“高喊”、“吆喝”的意思。这也是“喊秧歌”名称的由来。代表曲目有《太阳出来一点红》、《绿浪滚滚迎面来》、《天上彩云排打排》、《风里传来桂花香》、《春风又到巢湖边》、



稻田里抢插秧苗　王闻摄

《月亮出来照粉墙》、《这头栽秧那头青》等。

除“喊秧歌”之外，巢湖秧歌还有“丫头歌”、“薅稻歌”、“耘田歌”、“犟颈红”、“三接弯”、“班歌”等多种形式。“丫头调”是广泛流传在巢湖地区“秧歌”的另一种重要形式，因唱至最后都有“啊，丫头子哎!”的衬词而得名。“丫头调”的旋律优美，音域不宽，便于演唱。“丫头调”的内容十分丰富，有反映劳动和生活的，有反映历史题材的，也有反映爱情生活的。“薅稻歌”主要流传在巢湖的和县一带，其演唱形式与“丫头调”相似，也是由领唱和帮唱组成，但帮唱不唱歌词，只唱衬词。另外，帮唱部分也比“丫头调”复杂。“刘姐姐”主要流传在居巢区，这类秧歌的内容大多是反映爱情生活的。

《一声喊在半参云》是流传在巢湖含山县的一首秧歌，民间又叫“犟颈红”，歌声高亢入云，体现出“喊秧歌”之“喊”唱的神韵。

“巢湖秧歌”是当地农民在稻田劳作时所唱特定歌曲的专称，是主要在插秧季节演唱的歌曲品种。在我国南方稻作区，秧歌通常是指在稻田劳动时所演唱的歌曲，是一种较为单纯的歌唱艺术，大多没有伴奏，有时有锣、鼓等

少量的乐器参与伴奏。这一点，与我国北方广大农村地区流行的踩高跷、跑旱船等歌、舞、戏综合一体的“秧歌”有很大的不同。

四、巢湖秧歌现状

通过实地调查发现，存在于插秧等集体劳动之中，和它们赖以存在的文化环境同生共存的“原生态”的巢湖秧歌目前已经基本不存在了。

20世纪80年代以来，随着我国改革开放的不断深入，农村的生产关系、生产方式、生活水平都发生了天翻地覆的巨大变化。过去生产队集体协作的劳动方式已不复存在，人工插秧的高强度劳动已基本被机器插秧所取代，个别小地块的人工插秧现在多数已经改为抛秧方式。个体劳动取代集体劳动，使在集体劳动中演唱秧歌失去了存在的基础。机器插秧、抛秧，随之而来的是劳动强度降低，那种因劳累而演唱秧歌调节情绪、缓解疲劳的需求基本消失。这样，巢湖秧歌存在的文化基础已基本消失，因此，在民间劳动中存在的原生形态的巢湖秧歌也随之基本不存。可以说，生产方式的改变是造成原生形态的巢湖秧歌基本消失的根本原因。

巢湖民间民歌手在舞台上演唱喊秧歌　孟凡玉摄



虽然田野中原生态的巢湖秧歌已经基本消失，但“次生态”巢湖秧歌的存在状况尚好，甚至可以说比较繁荣，尤其是我国非物质文化遗产保护工作启动以来更是如此。所谓“次生态”的巢湖秧歌主要指舞台上的“准原生态”民歌以及风格淳厚的改编歌曲。在当地举办的

一些文艺会演、歌咏比赛等活动中，一些老歌手有时被邀请到场以“原生态民歌”的名义参加演出活动，一些秧歌在这种场合得以演出。这种搬上舞台的所谓“原生态”巢湖秧歌，实际上已经离开了原来的存在环境，不是农村实际生活中自然存在的秧歌，也不能反映农村生产劳动中秧歌的实际存在状态。笔者在调查中发现，巢湖民歌虽然在民间的原生态保存不很理想，但这些民歌已经成为专业音乐改编、创作的素材资源，获得了另外一种方式的新生。

巢湖秧歌具有一定的典型性，其现状代表着一类民歌的传承状态，这些民歌赖以存在的生产基础已经基本消失，保持难度很大。与那些有民俗活动作为依托、有民间信仰作为基础的民间音乐活动相比，这种依存于某种劳动形式的劳动歌曲处于更加易于消亡的危险境地，因为随着生产力的发展，机械化、现代化对劳动形式的影响非常大，一旦某种劳动方式消失，和这种劳动形式相伴生的民歌就会随之消亡。因而，这类民歌的保护工作是一项更加急迫、更为艰巨的挑战性工作。

注释：

①中国艺术研究院音乐研究所编. 中国音乐词典[M]. 北京：人民音乐出版社，1985：147

②薛艺兵. 在音乐表象的背后[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2004：7

第四章 小 调

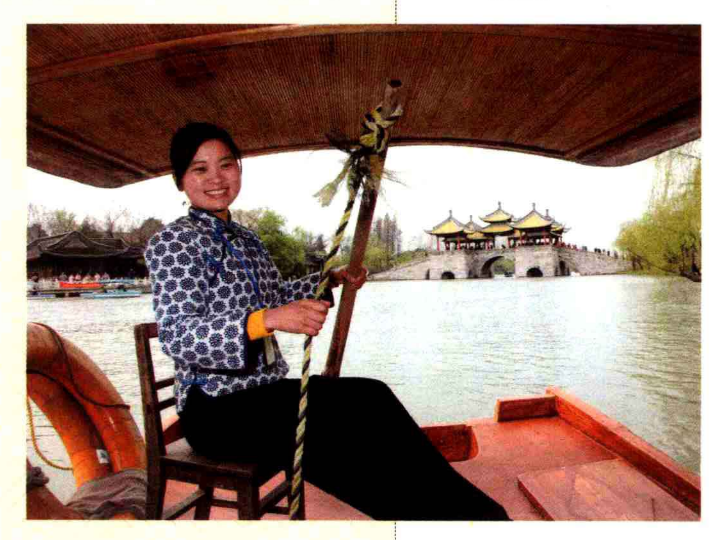
第一节 概 说

“小调”是一个使用非常广泛的词汇。通常，我们把流传在城镇、市井、村坊、里巷的小曲、歌谣、俚曲、时调等民歌统归在小调类别。小调是一个包含内容较多的民间歌曲类别。

与节奏鲜明、铿锵有力的号子和自由舒展、热烈奔放的山歌相比，小调则清新流畅、委婉细腻。

小调咏唱的题材范围非常广泛，有《无锡景》、《姑苏风光》等赞美城镇风光的歌曲，有《十叹》、《长工苦》等诉苦歌曲，有《瞧亲家》、《小拜年》等民俗风情歌曲，有《对花》、《猜调》等逗趣歌曲，叫卖调、摇儿歌、吟诵调等都是小调的不同形式。在农村，小调多反映农村的日常生活，尤以反映农村妇女爱情、婚姻生活的题材内容较为常见；城市小调则广泛涉及城镇居民的各个阶层，如小

俊美的船娘唱着扬州小调
蔡杰摄




曲艺节古筝小曲弹唱 陈景摄


皖北唱春老人 孟凡玉摄

手工业者、小商贩、普通市民，甚至涉及那些处于社会最底层的妓女、乞丐等。

由于小调主要流传在城镇、村坊、市井环境，这里人口集中，歌曲又多经过职业、半职业艺人加工，所以小调流传范围比山歌、号子广泛。有些小调经过长期的流传而发生变异，形成遍布全国各地、具有一定“血缘”关系的“民歌家族”，学者们称之为“同宗民歌”。如《绣荷包》、《茉莉花》、《孟姜女》、《剪靛花》、《银纽丝》等都是历史悠久、流传广泛的民间小调，它们在全国各地有很多变体，形成了各自的“家族谱系”。

小调的歌词常常带有一定的故事情节，有较强的叙事性；小调较多采用比、兴表现手法，来丰富其表现内容；小调结构较为规整，有些则形成了一定的程式性，比如常用四季、五更、十二月等较为固定的传统形式反复咏唱；小调与说唱、戏曲等姊妹艺术关系密切，比如《孟姜女调》、《银纽丝》、《剪靛花》等都在曲艺、戏曲、歌舞、器乐曲中被广泛使用，成为常用的基本曲牌。

有些小调流传的历史非常久远。明代沈德符在他的《万历野获编》中记述了当时小调流行的盛况：“嘉、隆间，乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银钮丝》之属。……比年以来，又有《打枣竿》、《桂枝儿》二曲，其腔调约略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑。其谱不知从何来，真可骇叹！”[①]由

此可见，这些小调早在明代已经广为流传。

另外，据专家研究，“十二月体”、“四季体”和“五更体”等一些“时序体”民歌的历史则更为久远。乔建中先生认为“时序体”民歌的思维模式“是农耕经济的直接产物”，“‘时序体’民歌的萌生、传播、流变，都是渊源深厚的中国农耕文化和月令传统的反映。”而在“时序体”的“十二月体”、“四季体”和“五更体”三种类型之中，以“十二月体”民歌文本出现最早，《诗经·豳风·七月》就是一首“十二月体”民歌，比“四季体”（南朝乐府《子夜四时歌》）和“五更体”（敦煌曲子词《太子五更传》）文本分别早了五百年和一千年。[2]

这些小调历史之久远大大超出了一般人的想象。而类似这些题材的四季调、五更调、十二月花名等民歌至今仍在全国各地广为流传、久唱不衰。

与号子、山歌的质朴、直白相比，小调较为细腻、委婉、精致、规整。小调唱词多带有一定的叙事性，常把感情寄寓在故事情节、风景描写之中。比如《孟姜女》、《绣荷包》、《丢戒指》、《回娘家》、《茉莉花》、《无锡景》等，都有一些故事情节或者自然风光的描写。

由于小调大多流传范围广泛，因而其音乐的地域色彩较山歌为弱，甚至有的地域属性模糊不清，难以辨认。因为这个原因，很多地区没有申报小调保护项目，在首批进入国家非物质文化遗产保护名



布依族村民在榕树下演唱“盘江小调” 乔启明摄

录的民歌中，单独立项的小调少之又少，这和小调的庞大数量不成比例。另外，还有一些和小调有关的项目与民间传说、曲艺艺术交叉，进入其他保护领域，如《孟姜女传说》、《苗族古歌》、《吴歌》、《刘三姐歌谣》等进入民间文学保护名录，《榆林小曲》、《莲花落》、《二人转》等进入曲艺保护名录，《二人台》等进入戏曲保护名录。这些保护项目都涉及到大量的民间小调。这也是造成进入第一批国家级非物质文化遗产保护名录中小调较少的一个重要原因。

第二节　聊斋俚曲

在第一批国家级非物质文化遗产代表作保护名录中，聊斋俚曲是为数不多的小调品种之一。所谓“聊斋俚曲”，是蒲松龄以当时民间流行的俗曲曲调为曲牌而编创的说唱曲本。据《柳泉蒲先生墓表》记载，蒲松龄创作的这类作品一共有十四种：《墙头记》、《姑妇曲》、《慈悲曲》、《翻魇殃》、《寒森曲》、《琴瑟乐》、《蓬莱宴》、《俊夜叉》、《穷汉词》、《丑俊巴》、《快曲》、《禳妒咒》、《富贵神仙》（后变为《磨难曲》）、《增补幸云曲》。而一些专家认为《富贵神仙》与《磨难曲》在流传中是两个独立的本子，故实际是十五种。在这些曲本之中，保存了大量的明清俚曲曲牌，有些传唱至今，是我国民间小调音乐的宝贵遗存 。[3]

蒲松龄画像



一、创作情况

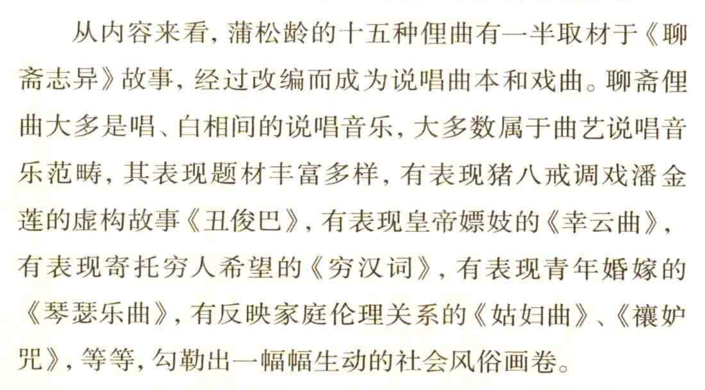
蒲松龄（1640—1715），清代文学家，字留仙，号柳泉，淄川（今山东淄博）人。蒲松龄出生于一个家道衰落的书香世家，他饱读诗书，一生热衷于功名，但却屡试不



位于蒲松龄故居内的聊斋
王辉摄

中。后来，热衷民间文学，广泛搜求民间奇闻异事，创作出杰出的短篇小说集《聊斋志异》。小说以一系列花妖狐魅的离奇故事，营造一种幻想的虚拟世界，曲折反映现实生活。他因创作《聊斋志异》而名垂青史！

民间文学与民间音乐是关系十分密切的姊妹艺术，常常相互交融，难以分割。蒲松龄生活的时代，正是俗曲流传非常广泛的时代。蒲松龄关注民间文学，自然也受到民间音乐的影响，尤其是当时流传在当地的民间俗曲。



从内容来看，蒲松龄的十五种俚曲有一半取材于《聊斋志异》故事，经过改编而成为说唱曲本和戏曲。聊斋俚曲大多是唱、白相间的说唱音乐，大多数属于曲艺说唱音乐范畴，其表现题材丰富多样，有表现猪八戒调戏潘金莲的虚构故事《丑俊巴》，有表现皇帝嫖妓的《幸云曲》，有表现寄托穷人希望的《穷汉词》，有表现青年婚嫁的《琴瑟乐曲》，有反映家庭伦理关系的《姑妇曲》、《禳妒咒》，等等，勾勒出一幅幅生动的社会风俗画卷。

在《磨难曲》、《禳妒咒》、《墙头记》三种俚曲中，不仅标有演唱曲牌，还有表演的“科”、“介”，有的还有生、旦、净、丑、末等角色行当的细致分工，是用于戏曲扮演的表现形式。

经过改编而成为运用时调俗曲演唱的说唱、戏曲的聊斋故事，比《聊斋志异》更加通俗，也更为生动、形象，易于流传。说唱、戏曲独有的表现形式，能够被各种文化程度的人接受，其中包括不识字的文盲。因而特别适合在


聊斋城内的俚曲剧团演员免费为游客演唱 闫盛霆摄

普通百姓中流传，影响深入而广泛。俚曲的创作动机，如蒲松龄之子蒲箬在《柳泉公行述》中所说："如《志异》八卷……而犹恨不如晨钟暮鼓，可参破村农之谜，而大醒市媪之梦也。又演为通俗杂曲，使街衢里巷之中，见者歌，而闻者亦泣。其救世婆心，直将使男之雅者、俗者，女之悍者、妒者，尽举而匋于一编之中。呜呼，意良苦矣！"[4]由此可见，蒲松龄欲借俚曲之势扩大影响、警喻世人的良苦用心和创作目的是早已被人所认识的。

二、使用曲牌

蒲松龄十五种俚曲中使用曲牌达五十多种，非常丰富。其中，《耍孩儿》、《叠断桥》、《呀呀油》、《银纽丝》、《跌落金钱》、《倒扳桨》、《玉娥郎》、《莲花落》、《刮地风》、《闹五更》、《蛤蟆调》、《太平年》，等等，都是我国明清以来广泛流传的民间小调。《闹五更》还和南朝乐府民歌《五更传》有着密切关系。在聊斋俚曲所使用的曲牌中，还有《皂罗袍》、《浪淘沙》、《鹧鸪天》、《西江月》等一些源自唐宋教坊大曲以及宋元以来南北曲的曲牌。这些曲牌和民间小调歌曲有所不同，但经过民间流传而俗化以后，也带有一定的民间俗曲色彩。

在具体使用方法上，有每一回只用一个曲牌反复的"单曲回套"，有在一回中使用两个曲牌的"双曲回套"，还有在一回中使用三个以上曲牌的多曲回套。一部完整作品的各回之间则有可能是上述三种回套的组合，既有一支

曲牌包打天下的情况，也有两个或多个曲牌连缀使用的情况。有些联套方式与宋代的缠达或诸宫调等歌曲艺术有类似之处，据推测有可能存在一定的渊源关系。

在各种曲牌之中，明清俗曲占绝大多数，百分之九十以上的唱段是用明清俚曲演唱的。其中又以俚曲《耍孩儿》使用频率最高，仅这一支曲牌演唱的段数就约占全部段数的一小半。除引子、尾声以外，中间部分单独使用《耍孩儿》这一支曲牌、贯穿演唱始终的有《墙头记》、《俊夜叉》、《寒森曲》、《增补幸云曲》等四种。如此之高的俚曲使用比例，使聊斋俚曲具有鲜明的民间音乐色彩，成为以民歌小调为基础和主要内容的民俗艺术。

三、流传情况及现存曲目

聊斋俚曲主要依据流传在当地的明清俗曲编创，这些进入聊斋俚曲的俗曲又因为聊斋俚曲的演唱而得以流传和保存。聊斋俚曲产生以后，流传的主要范围是在蒲松龄的家乡蒲家庄、莪庄一带。

由于年代久远，又仅靠口传，绝大多数聊斋俚曲已随时代的车轮而湮灭在历史的长河之中了。现在，蒲家庄能够演唱俚曲的人也已不多，莪庄就更少了。蒲家庄是蒲松龄的故乡，上个世纪六七十年代，在村中举行的元宵节活动、玩龙灯、演肘鼓子戏等一些民俗活动中还延续着演唱俚曲的习惯，一些从事曲艺、算命的民间职业或半职业艺人，依靠世代口传，还能够

演唱聊斋俚曲戏《求骂》
闫盛霆摄




聊斋俚曲戏　闫盛霆摄

演唱较多的聊斋俚曲。经过“文革”的破坏，再加上改革开放以后各种艺术形式的冲击，现在能够演唱俚曲的人已经越来越少，聊斋俚曲处在濒临灭绝的危险境地之中。

20世纪60年代，经牟仁均等研究者的深入挖掘，从蒲松龄的后代蒲人润、蒲英瑞、蒲文琪等人口中记录下来《耍孩儿》、《叠断桥》、《银纽丝》、《玉娥郎》、《哭皇天》、《跌落金钱》、《黄莺儿》、《憨头郎》、《房四娘》、《呀呀油》等十首聊斋俚曲。后来，经过一些学者考辨，认为比较可靠的是《耍孩儿》、《叠断桥》、《银纽丝》、《玉娥郎》等几首，而所记录的《呀呀油》曲调是《粉黄连》曲调，《跌落金钱》、《黄莺儿》等也有可能是演唱者根据别的曲调编唱的。

抢救下来的这些曲调使得一些俚曲至今仍得以保留，幸免灭绝，它们不仅对认识聊斋俚曲，而且对了解明清俚曲等小调民歌的发展、演变、传承都有不可低估的价值。

第三节　海州牌子曲

在我国第一批国家级非物质文化遗产保护名录中，“海州五大宫调”被列入音乐类保护对象，引起广泛的关注。

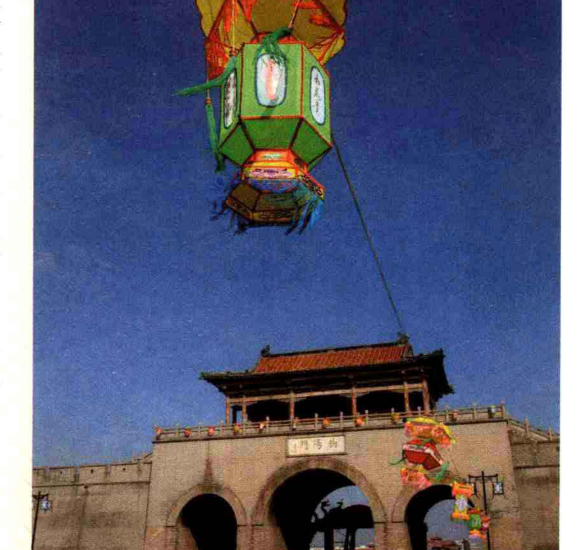
海州牌子曲是流传在江苏省北部海州、东海、赣榆、灌云、板浦等地的一种民间曲艺音乐的总称。当地亦称为小曲。分套曲和单曲两大类。其中，套曲是艺人们用多种明清以来广为流传的民间俗曲小调连缀而成的曲艺音乐套曲；单曲则是以［软平］、［叠落］、［鹂调］、［南调］、［波扬］等五个基本曲调独立演唱的曲艺单篇，这五个基本曲调被称为“五大宫调”。

一、地理人文概况

海州是连云港的旧称，现在也是连云港市所属的一个区。连云港市位于江苏省北部，因港口而得名。连云港东临黄海，与日本、韩国隔海相望；西接徐州与黄淮平原相连；北部紧靠山东半岛。地理位置十分重要。

海州古城历史悠久。据传秦始皇五次东巡，有三次途径海州，海州是秦汉时期的东大门。海州古城的“秦东门”隐约透露出其悠久的文化历史信息。

海州古城门　耿玉和摄



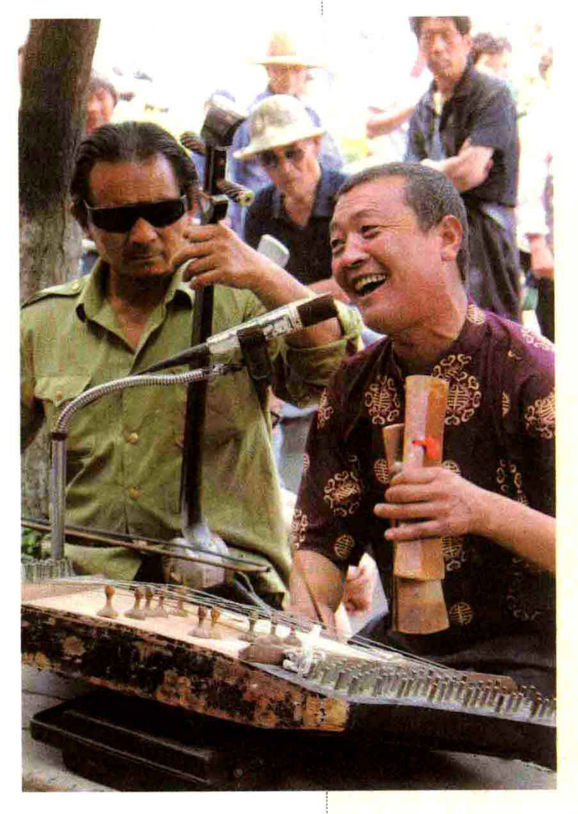
海州人文荟萃，区内藤花落龙山文化遗址是我国迄今发现的首例内外双重城墙结构的史前城址，昭示着这一地区悠久的文明历史。孔望山摩崖石刻、锦屏山将军崖岩画等历史古迹也为这里增添了历史的厚度。清代著名的音乐学家凌廷堪(1757—1809)出生于板浦，他的《燕乐考源》音乐论著，在我国音乐史上具有重要地位，清代著名小说家李汝珍长期生活在板浦，海州的人文、历史为他创作《镜花缘》提供了很多艺术滋养。民间保存至今的海州古傩童子戏以及海州牌子曲，都是我国古代文化艺术的宝贵遗存。

二、小曲形成背景

海州牌子曲是明清俚曲在该地的遗留与保存，是俚曲流传到海州并在一定程度的地方化之后，在海州独特的文化空间中传承至今的宝贵文化遗产。其形成则和海州盐业有着紧密的关联。

海州自古以来就是我国重要的盐场。板浦建镇于唐代，曾经与京杭大运河沿线的淮安、扬州同为苏北的重要商埠。《宋史·食货志》载“海州板浦、惠泽、洛要三场岁鬻盐四十七万七千余石”，特别是板浦，盐产量曾居淮北地区首位。盐渔之利使得这里曾经是富商云集。经济的繁荣，促进了文化的发展。清代，海州盐商是一个非常重要的社会群体，他们腰缠万贯、生活奢华。受扬州、淮安等徽商、盐贾生活方式的影响，听赏清曲、玩票也成为海州盐商的一种很雅致的艺术爱好。久而久之，不仅富商雅好，在文人和一般平民中也逐渐形成了听赏、吟唱小曲的风习，雅集唱曲成为一种影响很大的社会风俗。海州的一些大商人还供养家庭戏班，客观上促进了海州音乐艺术的发展。清代直至20世纪30年代，盐商、文人开办的“小曲堂”成为传承海州牌子曲的专门场所，对海州牌子曲的传承与普及产生了重要影响。小曲终于成为渗透在当地群众日常生活方方面面的民俗艺术。

海州艺人正在尽情表演五大宫调　来华南摄



20世纪30年代，陇海铁路铺成后，连云港成为交通枢纽，板浦镇偏离交通要道，经济地位逐渐衰落，受外界影响较少，海州牌子曲因此得以较好保存。



月琴 颜文斗摄

三、演唱形式及保留曲牌

海州牌子曲演唱以自娱为主，属于曲艺中的坐唱类型，以唱为主，有少量白口。演唱形式大多是一人演唱或二人对唱，少则一二人，多则十多人，参与伴奏，气氛热烈时在场众人也会参与伴唱。

海州牌子曲常用的伴奏乐器有二胡、琵琶、月琴、三弦、箫、檀板等，演唱时还用竹筷敲击碟子（称碟琴），声音清脆，色彩鲜明。

海州牌子曲除［软平］、［叠落］、［鹂调］、［南调］、［波扬］“五大宫调”之外，还在套曲中保留下来许多明清俗曲。长篇说唱常以多种曲牌连缀而成。以连本套曲《武松杀嫂》为例，该套曲系说唱水浒故事，由《挑帘》、《裁剪》、《捉奸》、《杀嫂》四折组成，唱腔中保留了《京垛子》、《数落》、《纽丝引》、《乱弹》、《满江红》、《南调》、《浪淘沙》等十四个曲牌，有“十四把调”之说。

在套曲中保留下来的曲牌有《银纽丝》、《剪靛花》、《凤阳歌》、《叠断桥》、《刮地风》、《罗江怨》、《数落》、《小玉娥郎》、《鲜花调》、《摘石榴》、《泗洲调》、《梳妆台》、《太平年》、《十不全》、《倒板桨》、《补缸调》、《杨柳青》、《满江红》、《耍孩儿》、《叠落金钱》、《玉兰花》、《莲花调》、《京垛子》等几十种。这些俚曲曲牌和“五大宫调”一样，也是小调音乐的宝贵遗存。

注释：

①[明]沈德符. 万历野获编[M]. 北京：中华书局. 1980：647

②乔建中. 时序体民歌与月令文化传统［J］. 音乐人文叙事. 1997，创刊号：26

③④陈玉琛. 聊斋俚曲[M]. 济南：山东文艺出版社，2004：3—6

第五章　多声部民歌

第一节　概　说

虽然在汉族民歌中也发现少量的多声部民歌（主要是某些劳动号子在演唱时因为领唱与应和交叠构成的多声部现象），但我国的多声部民歌主要还是分布在少数民族当中，这里，首先花一点笔墨谈谈少数民族的民歌概况。

一、少数民族民歌概况

我国是一个统一的多民族国家。现共有民族56个，汉族以外的55个兄弟民族人口相对较少，习惯上被称为“少数民族”。

盛装打扮的苗家族同胞
阿宽摄



我国的少数民族主要分布在新疆、西藏、宁夏、广西、云南、贵州、四川、重庆、甘肃、青海、广东、台湾、吉林、辽宁、黑龙江等省区。据1990年全国人口普查统计，55个少数民族总人口有9120多万，约占全国总人口的8%，居住面积占全国国

土面积的64%以上。



仡佬族妇女在表演仡佬嘣嘣鼓
陈晓岚摄

就是这些人口为数不多的少数民族，创造出了绚丽多姿的音乐文化。由于我国的少数民族大多居住在边远地区，交通多不便利，因而保留了很多丰富多彩、特色鲜明的艺术样式。在民歌大花园中，我国少数民族民间歌曲犹如朵朵奇葩，争奇斗艳，光彩夺目。

历史上，我国少数民族的音乐曾经有过辉煌的艺术成就。广西等地出土的铜鼓，表明在青铜器时代这里的音乐已经达到很高的水平。周代宫廷的四夷乐舞，汉代的巴渝乐舞，隋唐的九部乐、十部乐，都是少数民族音乐巨大成就的代表。

我国的少数民族大都有着悠久的民族发展史，一些民族还有着曲折漫长的民族迁徙史。这些历史的印迹有很多就保留在了民间的歌唱之中，比如，一些依靠世代口传的长篇创世史诗，很多都是凭借民歌手的超强记忆保存下来的，如藏族的《格萨尔王传》、蒙古族的《江格尔》、柯尔克孜族的《玛纳斯》、瑶族的《盘王大歌》等。这些长篇叙事歌曲不仅是艺术，也是口传的民族历史，具有多方面的文化价值。

在漫长的发展历程和独特的地理条件等多种因素的共同作用下，我国的少数民族大都形成并保留着了多种形式的民间风俗，如祭祀、庆典、集会等等。这些民间活动，大都载歌载舞，不仅促进了少数民族地区音乐艺术的发展，也养成了少数民族擅长歌舞的民族性格。

少数民族的民歌种类有很多，各种劳动歌、风俗歌、

情歌等都在少数民族中非常盛行。比如，藏族民歌有山歌（牧歌）、劳动歌、爱情歌、风俗歌、颂经调等，黎族有劳动歌、情歌、叙事歌、风俗歌和日常生活歌等，苗族有飞歌、游方歌、风俗歌、酒歌、祭祀歌、儿歌，如此等等，数不胜数。

民歌在各民族中还有着不同的称谓。如山歌在卫藏地区称“拉噜”，在安多地区称“勒”；情歌在安多地区称“拉伊”，卫藏地区称“嘎噜”；叙事歌在凉山彝族称为“阿衣阿直”，楚雄俚支系彝族则称之为“梅噶”；而在红河两岸的彝族尼苏支系称为“阿哩”、“曲子”，在贵州西部的彝族称“求谷”，凉山彝族称“阿惹牛”等。飞歌在湘西苗族称为“韶唔”，意为高腔；云南及黔东南和黔西北一带的苗族则称之为“喊歌”、“吼歌”与“顺路歌”等。内容、形式、名称等都非常丰富。

在少数民族的民俗活动中，至今还保留着很多人类古代的一些民间习俗，一些以歌唱为中心的节日、聚会活动保留至今。如壮族的歌圩，甘肃、青海一带每年春夏季节盛大的花儿会，羌族每年正月初五青年男女上山游玩“耍寨子”唱耍山调，等等。

藏族热巴舞　刘建明摄



我国少数民族音乐历史上不断和兄弟民族文化艺术相互交流、融合，为促进整个中华民族音乐文化的繁荣与发展作出过重要贡献。

在国务院公布的第一批国家级非物质文化遗产保护名录中，少数民族民歌



侗族琵琶歌 章静摄

有蒙古族长调、潮尔、呼麦、侗族大歌、侗族琵琶歌、彝族海菜腔、苗族歌鼟、藏族拉伊、畲族民歌、裕固族民歌、花儿、哈尼族多声部民歌、那坡壮族民歌、石柱土家啰儿调等近二十种。

二、少数民族多声部民歌

在20世纪50年代以前，国内外专家普遍认为中国没有多声部民歌。随着我国少数民族多声部民歌的陆续发现、研究和推介，人们逐渐改变了这种看法，可以说我国民间不仅存在多声部民歌，而且非常丰富，更是风格独特、自成体系。

我国的多声部民歌主要集中在西南、南方和北方各少数民族聚居区，迄今已发现约在30个民族中存在着音乐形态较为稳定的多声部民歌。如汉藏语系的壮族、布依族、傣族、侗族、仫佬族、毛南族、羌族、藏族、彝族、哈尼族、傈僳族、纳西族、景颇族、基诺族、拉祜族、白族、怒族、阿昌族、土家族、苗族、瑶族、畲族，阿尔泰语

系的朝鲜族、蒙古族，印欧语系的俄罗斯族，南亚语系的佤族、布朗族、德昂族，南岛语系的高山族等，都存在多声部民歌。

少数民族的多声部民歌常常和一些民间仪式并存，成为民间风俗的组成部分。如侗族的“大歌”、“拦路歌”，土家族的“哭嫁歌”，壮族的“欢”，羌族的“酒歌”，佤族的“玩调”，高山族的“丧葬歌”，纳西族的“窝热热”，蒙古族的“潮尔”等。在一些少数民族中，高、低音声部概念清楚，并且有着“公声”和“母声”、“雄声”和“雌声”、“双音”、“双声”等关于高低音声部的专门术语。

中国多声部民歌虽然在同时发出声音的纵向结合上不可避免地出现了和声关系，但和西方三度叠置的和声关系有本质的不同，密集的同度、大二度、小三度、大三度、四度、五度等音程均常见。其中，大二度音程的使用广泛、自觉，特色鲜明，为中国多声部民歌打上了清晰的民族印记。

就声部结合方式而言，主要有固定低音型织体、支声型织体、轮唱型织体、模仿型织体、对位型织体等几种。

彝族舞蹈《敬酒歌》 陈涌、徐伟摄



中国多声部民歌演唱时优先考虑的往往不是纵向的和声关系，而是各自声部横向连接的旋律关系。一些专家说中国音乐体系具有音乐思维的横向性特征，不仅指单声部旋律占据数量上的绝对优

势，还包括多声部音乐的构成上仍以横向的旋律进行作为优先因素，本质上具有横向思维特征。

多声部民歌的形成、延续大多和民族生活、仪式等民间风俗密切相关，离不开特定的地理、历史、人文条件。现在，随着现代化影响的无孔不入，一些地区多声部民歌存续的人文环境遭到严重破坏，很多多声部民歌正面临失传的危险，加强保护，刻不容缓。



羌族多声部民歌演唱
孟凡玉摄

第二节　潮尔和呼麦

如果你没有现场听过蒙古族的多声部民歌潮尔的话，那么，在你个人的“词典”中，“荡气回肠”这个词汇一定是不够深刻的。耳边听着潮尔，大地的厚重、草原的宽广、白云的轻舒、蓝天的高远、骏马的奔放、雄鹰的矫健，都会一一呈现在你的脑海。潮尔是天籁、地籁、人籁之音的完美结合。沉浸在这美妙的声音洪流之中，心和大地一起震颤，人和大自然融为一体！

一、蒙古族音乐概况

我国北方有着呼伦贝尔、科尔沁和锡林郭勒等幅员辽阔的大草原。蒙古族人民世代繁衍生息在这块神奇的大地上。蒙古族源于古代额尔古纳河流域一带的“蒙兀室韦”部落，13世纪初，成吉思汗统一了蒙古地区诸多部落，形成了蒙古民族。蒙古族人民世代过着逐水草而居的

游牧生活，如今，随着历史的变迁，部分蒙古族人定居下来，过着半农半牧的生活。

一望无际的大草原孕育出了灿烂辉煌的草原文化。草原音乐正是这草原文化宝库中的一颗耀眼的明珠。

蒙古族音乐经历了漫长的发展历史。在1240年编成的《蒙古秘史》这部蒙古人用自己的民族文字编纂的第一部历史巨著中，史学家记录了一些13世纪初叶的蒙古族民歌，这表明当时蒙古族音乐已发展到较高的历史水平。后来，随着蒙古族的发展，音乐艺术也逐渐成熟，形成一种风格独特、色彩鲜明的音乐文化类型。

从音乐种类来看，蒙古族音乐可分为民间歌曲、说唱音乐、歌舞音乐、器乐曲等几种类型。其中，民间歌曲数量最多、流传最为普遍，主要有牧歌、狩猎歌、仪式歌、风俗歌、叙事歌等。牧歌是蒙古族音乐文化的灵魂，蒙古族音乐的典型风格主要体现在牧歌之中。蒙古族说唱音乐有歌唱古代英雄的长篇史诗，如举世闻名的《江格尔》、《格萨尔》等，多由艺人用马头琴、四胡等乐器伴奏，自拉自唱。也有形式多样的好来宝，好来宝常用的伴奏乐器是四胡。蒙古族歌舞音乐主要有用于治病驱邪的安代舞以

蒙古族牧民在演唱蒙古族民歌长调　胡热摄



及布里亚特舞、孛尔吉纳舞（公驼舞）、灯舞、盅碗舞等。蒙古族民间乐器主要有马头琴、四胡、三弦和古老的弹拨乐器火不思等，马头琴是蒙古族民族乐器的杰出代表。

近年来，蒙古族长调、潮尔（在长调的基础上增加低音声部而形成的多声部歌曲）和呼麦（一人同时演唱两个或三个声部的歌唱绝技）等歌唱艺术引起越来广泛的关注，成为我国歌坛上一支色彩夺目的奇葩。



演奏马头琴的蒙古族少年
刘朔摄

二、长调

潮尔是在长调的悠长旋律下方托衬固定低音而成，长调是潮尔的基础，因此，说到潮尔，就不能不说到蒙古族的另一个文化珍宝：长调。

“长调”，蒙古语称“乌日汀道”（urtu in dague），旋律舒展，气息悠长，润腔技巧丰富，音乐装饰华丽，有前倚音、后倚音、滑音、回音等多种装饰技巧，还有“诺古拉”独特的歌唱技术。长调是享誉世界的歌唱艺术，已经被联合国教科文组织列入人类非物质文化遗产保护名录。

蒙古族长调艺术经历漫长的历史发展过程，形成了独特的风格特征。长调起源于民间，又经过宫廷化的高度发展，在宫廷职业艺人的加工下发育成熟，然后又回到人民中间。这使得长调具有了一般的歌唱所不可能具备的文化特质，它质朴、大气，酣畅淋漓。悠长、宽广的长调，是草原文化的精粹，长调的艺术灵魂与草原的文化特质是融为一体的。

扎木苏和斯仁·纳达米德在为《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》撰写的词条中把内蒙古草原牧歌的艺术特点归纳为①高亢、嘹亮、宽阔舒展的曲调特点。②悠长、徐缓、自由，多采用“密——疏——更密——疏”的节奏布局特点。③上下句构成的典型乐段结构特点。从整体上宏观地阐明了草原牧歌的艺术特征。

包·达尔汉和乌云陶丽在《蒙古长调》一书中通过“注重呼吸的重要性和科学性”、“装饰性强”、“音域宽”、“音色纯净、音质饱满、富于穿透力”、“真假声结合自如”、“发声位置（音高位置）与语言位置非常吻合”等六个方面的歌唱技术特征，从微观层面揭示长调歌唱技术的奥秘。

长调悠长的歌声对歌唱气息的要求是非常高的，否则难以支撑长大的乐句和复杂的润腔；而歌唱中高超的声音装饰技巧“诺古拉”是蒙古族音乐中不可或缺的重要审美要素，成为长调标志性的演唱润腔技术，具有鲜明的民族特点和浓郁的艺术风格。

内蒙长调风格多样，形成了各具特色的风格流派。影响较大的主要流派有锡林郭勒流派、呼伦贝尔流派、鄂尔多斯流派、阿拉善流派等。

锡林郭勒流派长调主要分布在以锡林郭勒草原为中心的内蒙古中部地区。处于锡林郭勒—昭乌达民歌色彩区。这里处于内蒙古自治区的中部，自忽必烈建立元朝以来，一直是蒙古人的政治、经济、文化的中心地带。历史上，这里水草丰美，气候温暖，是畜牧业经济高度发达的地区之一。

锡林郭勒长调气势恢弘、舒展华丽、技巧高超，是蒙古族长调歌曲的杰出代表之一，在旋律形态、歌唱技巧诸多方面代表了长调歌曲的艺术水平。尤其是起源于蒙古王公宫廷音乐的多声部民歌——潮尔，就分布在这一地区，

表演蒙古长调《辽阔的草原》
吴俊摄




内蒙古长调　孟凡玉摄

使这一地区的长调具有了无可替代的重要地位。

锡林郭勒长调代表曲目有《圣主成吉思汗》、《四季》、《小黄马》等。代表人物以男性歌唱家为主，出现了特木丁、哈扎布、昭那斯图、拉苏荣、扎格达苏荣等优秀长调歌手，也有莫德格等优秀的女歌唱家。

哈扎布（1922—2005）是内蒙古长调最杰出的代表人物之一，他是内蒙古锡林郭勒盟阿巴嘎旗人。他是内蒙古长调民歌演唱艺术的集大成者，不仅全面继承了特木丁等前辈的优秀歌唱传统，还开创了一个新的时代，整理、规范了一批歌曲，培养了大批的长调歌唱人才，为长调艺术的发展作出了杰出的贡献，被誉为一代"歌王"、"人民的歌唱家"。

昭那斯图 (1934-1988) 是锡林郭勒长调另一位重要代表人物，他是内蒙古锡林郭勒盟西乌珠穆沁旗人。原为当地民间优秀歌手，1959年调入内蒙古艺术学校任教，执教30年，培养了一批优秀长调演唱人才，昭那斯图是第一个将长调艺术引入正规音乐教育殿堂的人，为长调传承作出了重要贡献。

呼伦贝尔流派长调是内蒙古长调的又一个重要流派，主要分布在以呼伦贝尔草原为中心的内蒙古东北部地



内蒙古那达慕“草原的盛会”，蒙古族著名长调歌手骑着骏马在大会上演唱　邹刍摄

区。处于巴尔虎—布里亚特民歌色彩区。自13世纪初以来，这里一直是巴尔虎部蒙古人的故乡，如今，这里是草原生态保持最好的地区之一，一望无际的天然牧场，为长调的传承提供了良好的文化空间，是长调歌曲较为发达的地区之一。

呼伦贝尔流派长调优雅清新、热情嘹亮，歌唱技巧高超娴熟，代表曲目有《辽阔的草原》、《褐色的鹰》、《心爱的栗色马》等。

呼伦贝尔流派长调代表人物以女性歌唱家居多，如宝音德里格尔、云吉德、巴德玛等。其中，宝音德里格尔（1932—）是呼伦贝尔流派长调的杰出代表，她是内蒙古呼伦贝尔盟新巴尔虎左旗人。她演唱技巧高超，润腔手法多样，真假声转换自如，“诺古拉”风格独特，演唱曲目丰富，也培养了许多长调歌手，为呼伦贝尔长调的发展作出了重要贡献。

此外，在内蒙古西南部的阿拉善和鄂尔多斯地区也有风格浓郁的长调歌曲。其代表人物有阿拉善地区的巴德玛、阿拉坦其其格和鄂尔多斯地区的扎木苏等，形成了风格独特的阿拉擅长调流派和鄂尔多斯长调流派。

三、潮尔和呼麦

1. 潮尔

潮尔，蒙语称čodor dague，为“回声”、“和声”、“回

响”之意。潮尔演唱时由一名男高音歌手（称“道沁”）主唱旋律声部，同时，另外若干男歌手（称“潮尔奇”）演唱持续低音声部。在持续低音的衬托下，高音声部的长调跌宕起伏，更加动人；而低音声部低沉、浑厚，有时还运用呼麦技巧，增加和声厚度。置身潮尔宏大的音流之中，仿佛天地间整个充满了音乐，整个大地似乎都在颤动！

潮尔是蒙古族一种古老的多声部合唱形式。潮尔高超的歌唱技巧是在蒙古宫廷发育成熟的，属于宫廷音乐范畴。过去，潮尔不可随便演唱，只能在宫廷、王府或隆重的庆典仪式上由王爷的专业歌手演唱。潮尔歌曲数量不多，流传至今的仅有《圣主成吉思汗》、《太阳般升腾》、《大地》、《强壮的栗色马》等10首。

《圣主成吉思汗》是潮尔的代表曲目之一，是歌唱伟人成吉思汗的一首颂歌。全曲由引子、正歌和结束句三个部分构成，歌曲恢弘大气，虔诚肃穆，充满宗教般的神圣气息，表达了蒙古族人民对先祖的景仰、赞美、崇拜心情。

锡林郭勒的长调歌唱家哈扎布、扎格达苏荣等均擅长演唱潮尔，是优秀的潮尔歌手，对潮尔的传承发挥了重



扎格达苏荣在演唱潮尔《圣主成吉思汗》 孟凡玉摄


作者孟凡玉和内蒙古呼麦歌唱家胡格吉勒图2006年在北京合影 孟凡玉提供、朱洁琼摄

要的作用。

除了属于歌唱形式的潮尔之外，蒙古族民间还有一些其他的艺术形式也被称作潮尔。如，流传在科尔沁地区的用二弦琴演奏的“乌他顺潮尔”、流传在新疆阿拉泰蒙古族地区的笳管与人声复合而成的“冒顿·潮尔”以及一个人演唱的多声部民歌“浩林·潮尔”等。它们的共同特点是在旋律声部之外有持续低音声部，从而形成多声音乐结构。

2. 呼麦

呼麦，蒙语称“浩林·潮尔”，是一种一人同时演唱二声部或三声部的歌唱绝技。也属于多声部民歌，是多声部民歌的特例。

据介绍，呼麦原是由萨满开发出来的用于萨满仪式的宗教歌曲，是萨满沟通人神的一种手段，其高音尖、细，象征天和神界；其低音浑厚低沉，象征地和人间。过去，按照蒙古人的习俗，呼麦也是不能随便演唱的，只有在一些非常严肃、隆重的正式场合才能演唱，主要用于营造严肃、神秘的仪式氛围，以表达对宇宙、祖先和英雄的虔诚心情，具有神秘特点和宗教情怀。

呼麦歌唱绝技一度曾经失传，20世纪80年代由外蒙引入我国，如今能够演唱呼麦的歌手日渐增多。胡格吉勒图是呼麦艺术家的杰出代表，他能够同时演唱三个声部，声音驾驭自如，声部清晰，声音流畅，具有高超的演唱技巧。

一个值得注意的现象是，内蒙古的多声部歌曲均以“潮尔”为名，音乐织体，甚至音乐思维中也明显形成了“潮尔”现象。“潮尔”和西方的“和声”（chore）一词的发音几乎完全一致。这是一种偶然的巧合，还是有着内在

的联系呢？这是一个耐人寻味的话题。

蒙古族长调、潮尔、呼麦是我国民族音乐大花园中耀眼的明珠。如今，随着文化交流的频繁，外来文化对内蒙古传统艺术产生了很大的冲击，文化生态遭到严重的破坏，潮尔、呼麦、长调的生存空间遭到严重挤压，我们需要进一步加强保护措施。蒙古族长调已经列入了联合国教科文组织人类口头与非物质文化遗产保护名录，相信潮尔、呼麦会和长调一起得到更好的传承与保护，一定会更加健康地发展下去。

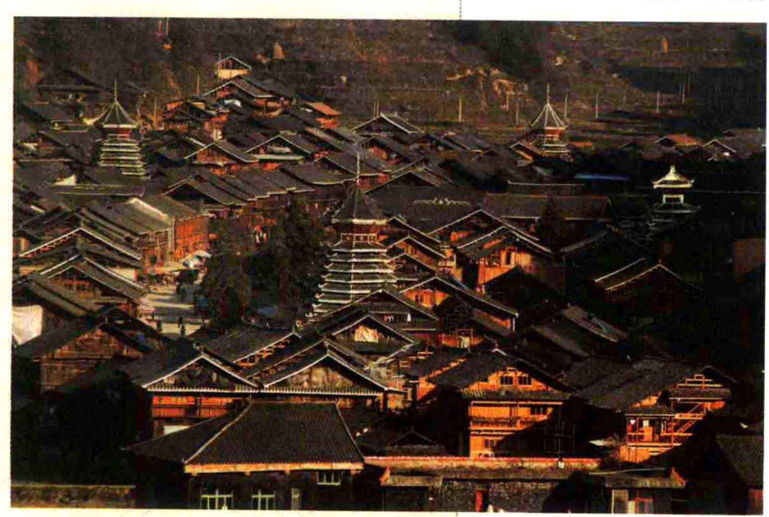
第三节　侗族大歌

"饭养身，歌养心"，这句话朴实无华，却表达了侗族人喜爱唱歌的热情，其中所蕴涵的哲理令人深思。比之学者们常说的"陶冶情操"，不仅形象，而且深刻，更加质朴、自然天成！

一、侗族分布

侗族是一个历史悠久的古老民族，是古代"百越"的一支。侗族现主要分布在贵州、湖南、广西、湖北等省区。据2000年第五次全国人口普查统计，侗族人口总数约为296万人，其中，居住在贵

侗寨　王敏摄



州省的侗族人数约占总数的55%。侗族人主要从事农业和林业，侗语属汉藏语系壮侗语族。侗族村寨多处于山区，房屋多为吊角楼，常依山傍水而建。侗家的鼓楼是侗寨的标志性建筑，玲珑别致，是建筑艺术的精粹。

二、侗族音乐概况

侗族是一个非常热爱音乐的民族，侗家人多能歌善舞。在侗族的很多民间节日中，至今仍延续着赛歌、赛芦笙等与音乐有关的民间习俗。

侗族民歌种类繁多，多姿多彩。在侗族北部方言区，音乐文化受汉族影响较大，民歌以单声部山歌为主，有被称为“阿高井”的高坡山歌，曲调高亢嘹亮，是在山坡劳动或行路途中所唱的歌曲。此外，还有作为侗族青年男女社交手段的“玩山歌”，这类歌曲是青年男女相约上山唱歌游玩、交友、择偶时所唱的情歌。此外，还有酒歌、伴嫁歌、孝歌、上祭歌、龙灯歌等民间仪式歌曲。

在侗族南部方言区，由于较少受到外界的影响，民歌风格更加鲜明独特。在这个区域，流传着侗族大歌、小歌和一些民间仪式歌曲。

侗族歌会表演　曾志摄



小歌，侗语称“嘎腊”，是相对于大歌而言的，是单声部民歌，主要包括山歌、琵琶歌、笛子歌、牛腿琴歌、河歌等。南部侗族的小歌大多是在青年男女社交活动“行歌坐月”中演唱的情歌，篇幅不大，委婉深情。

在小歌中，琵琶歌、牛腿琴歌、笛子歌是有伴奏

的歌曲，分别用琵琶、牛腿琴和笛子伴奏，在侗语中分别称为“嘎琵琶”、“嘎给”和“嘎笛”，都是因伴奏乐器而得名。侗语中的“嘎”意思是“歌”，“嘎琵琶”就是“琵琶歌”之意。河歌侗语称“嘎尼亚”，意思是“流水歌”。山歌侗语称“嘎摆进”，是在野外演唱的歌曲，有时吹木叶伴奏。



侗笛演奏　王绍帅摄

侗族民间仪式歌曲主要有踩堂歌、拦路歌、酒歌等。

踩堂歌在侗语中称为“多耶”或“耶”，是在春节举行的以歌颂祖先、祈求丰年、祈求平安的大型集体祭祀活动“踩歌堂”中演唱的仪式歌曲。拦路歌侗语称“嘎撒困”，是侗家人在重要节庆仪式接待来访客人时所唱的仪式歌曲。应邀而来的客人到达时，主方歌队列队于寨前迎接，并以各种障碍物将路口阻塞，主、客以歌声问答，唱“拦路歌”、“开路歌”等，尔后进入寨子，气氛十分热烈。酒歌是请客吃酒时唱的歌，侗语称“嘎靠”。赖油歌是广西三江地区侗族在收获茶油季节演唱的庆祝茶油丰收的歌曲，侗语称“嘎拉油”，也是当地一种独特的风俗歌。

此外，侗族音乐还有民间器乐、歌曲、戏曲等种类，如侗琵琶、侗笛、牛腿琴、芦笙舞、侗戏等音乐歌舞活动。

三、侗族大歌：多声部民歌的明珠

侗族大歌是一种集体演唱的多声部歌曲，侗语称“嘎老”，主要流行在贵州省的黎平、从江、榕江和广西的三江县等侗族南部方言区的部分侗族村寨之中。其中，贵州省的黎平县、从江县是侗族大歌流传较为集中的中心地区。



侗族拦路歌盛情迎客人
彭年摄

侗族大歌多为两个声部，在民间，称高声部为“雄声”，称低声部为“雌音”。这种称谓可能和大歌中常模仿鸟虫鸣叫有关。因为鸟、虫多是雄性声音高亢、善于鸣叫，所以高声部有了“雄声”之谓。

侗族大歌形成的年代难以确考，仅在一些文献中有零星点滴的记载。如明代文人邝露（1604—1650）在其地理著作《赤雅》上卷中有隐约记载，清代光绪年间成书的《凝秀庵记》有稍清晰的记载。在民国《三江县志》中，则有十分清楚、具体的侗族大歌描述：“按组互和，而以喉音佳者唱反音，众声低而独高之，以抑扬其音，殊为动听。”

在20世纪50年代初期侗族大歌引起广泛关注以前，人们普遍认为中国没有多声部民歌，正是侗族大歌这一多声部民歌宝库的发现，改变人们的这一看法，引起了全世界的广泛关注。

侗族大歌种类繁多，分类方式也有多种，主要有鼓楼大歌、声音大歌、叙事大歌、童声大歌等多种类型。

鼓楼大歌是歌队在鼓楼对歌的主要歌曲，侗语称“嘎滴楼”。鼓楼是侗寨中最重要的建筑，状如宝塔，是村民举行议事、聚会等活动的主要场所。鼓楼大歌的演唱比较隆重，参加的人数多时可达一二十人。鼓楼大歌在不同的

侗族村寨中有所不同，多用流行地区或村寨命名，如坑洞大歌、高增大歌、小黄大歌等。

声音大歌侗语称“嘎所”，是以表现声音技巧为主的歌曲类型。这类歌曲常常模仿鸟叫、蝉鸣、流水等自然界的音响，再配以托衬声部，形成丰富的多声效果，非常精彩。代表曲目有《蝉歌》、《青蛙歌》等。特别是《蝉歌》，形成了春蝉之歌、夏蝉之歌、秋蝉之歌等系列歌曲，模仿蝉虫鸣叫、振翅等声音效果，生动逼真，精妙绝伦。

叙事大歌侗语称“嘎节卜”，是篇幅较为长大的叙事歌曲。童声大歌侗语称“嘎腊温”，是儿童歌队演唱的大歌，如《小山羊》、《螃蟹歌》等。

侗族大歌的传承有多种渠道，家庭、同伴、歌班都是歌手学习的重要渠道。侗族儿童多在五六岁时即随歌师学唱并参加歌队活动。侗家人的歌唱习惯自幼养成，审美感觉也在浓厚的歌唱文化语境中潜移默化，自然形成，再加上有意的训练，不少人成年后能够掌握高超的歌唱技巧，成为远近闻名的优秀民间歌手。

侗族大歌形成了很多家族歌手群体，这是一个值得注意的文化想象。比如，黎平县岩洞镇铜关村有一个由吴显忠和妻子奶良坤，儿子吴定辉、吴定伟、吴定华、吴定州，女儿吴定美、吴定英，以及儿媳、孙子、孙女等家庭成员组成的民歌大

侗族大歌　龙岗涛摄





侗族纺织歌 彭年摄

家庭。类似的民歌家族还有很多。这种现象的形成，和侗家人人爱唱歌以及家庭浓厚的歌唱文化氛围有很大的关系。音乐的这种传承方式，有别于学校音乐教育，别有深意，是值得深入研究的重要课题。

注释：

①吴定国，邓敏文. 侗族大歌拾零[M]. 贵阳：贵州民族出版社，2005：53


◆ 下篇 ◆
乐

第六章　独奏艺术

第一节　概　说

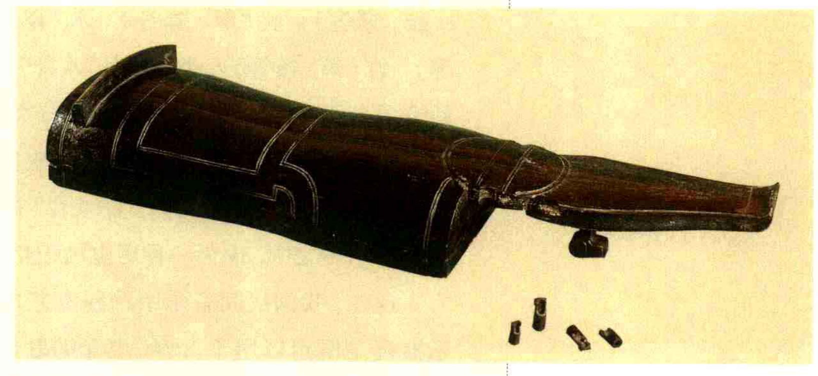
独奏是器乐演奏的重要形式之一。通常指一件乐器的单独演奏，如古琴独奏、箫独奏、笛子独奏等。但一件乐器独奏时，可以有另外一件、数件乐器或乐队伴奏，如二胡独奏、扬琴伴奏、唢呐独奏、民乐队伴奏等。独奏与伴奏的关系是主从关系，伴奏乐器只起到烘托作用，突出的是独奏乐器的音乐，并且离开伴奏，独奏仍可独立存在。

器乐独奏对担任独奏的演奏者、独奏乐器的要求都较高。演奏者要具备高超的演奏技巧，独奏乐器应有较为丰富的表现力，甚至还要具有优良的制作工艺等。《韩非子·内储说上》中有一则很辛辣的讽刺故事："齐宣王使人吹竽，必三百人。南郭处士请为王吹竽，宣王说之，廪食以数百人。宣王死，湣王立，好一一听之，处士逃。"[1] 这个寓言后来演化成"滥竽充数"成语，挖苦了演奏技术低下、不能胜任独奏却装模作样厚着脸皮混迹于

战国瑟



大乐队之中的无耻之徒。



十弦琴，战国曾国（前475－前221） 郝勤建摄

器乐演奏的历史是非常悠久古老的。不难想象，当人类还处于蒙昧状态的远古时期，人们就能够很自然地、近乎本能地运用拍打身体、拍手、跺脚、击打石块、木棒等方式，“演奏”最早的“器乐作品”了。

我国的独奏艺术很久以前就已经出现，并且达到了很高的艺术水准。据史料记载，在春秋战国时期已经流传着许多著名演奏家的故事。如，俞伯牙跟老师连成学琴，学成之后，为自己技艺未臻化境而烦恼，连成称要把俞伯牙送到自己的老师“方子春”处深造，结果把俞伯牙送到东海蓬莱岛上。俞伯牙每天面对大海，在波涛汹涌、浩渺无垠的大海的陶冶下，顿悟艺术真谛，创作琴曲《水仙操》，成为名满天下的古琴演奏家。《史记·乐书》卷24也有师旷弹琴“一奏之，有玄鹤二八，集乎廊门。再奏之，延颈而鸣，舒翼而舞”和“一奏之，有白云从西北起。再奏之，大风至而雨随之，飞廊瓦，左右皆奔走，平公恐惧，伏于廊屋之间。晋国大旱，赤地三年”的描写。高山流水遇知音的动人故事也流传了几千年。这些，都表明在春秋战国时期我国的器乐独奏水平已经达到相当的高度，并已经成为独立的音乐形式。

随着音乐知识、演奏经验的不断积累，乐器演奏水准在不断提高，乐器制作也来越考究，乐器的种类越来越丰富。西周时期，见于记载的乐器名称已达70多种，系统的乐器分类已经出现。当时，依据制作乐器的材质，人们把乐器分成金（钟、镈等）、石（磬等）、土（埙、缶等）、革

（鼓、鼙等）、丝（琴、瑟等）、木（柷、敔等）、匏（笙、竽等）、竹（箫、笛等）八类，称为"八音"。形成了世界上最早的音乐分类体系。近代以来，八音分类法已经基本不再使用，而代之以根据演奏方法分成的吹奏乐器、拉弦乐器、弹拨乐器、打击乐器四类。但"八音"的名称却保留在了民间许多乐种之中，成为一种历史的记忆。

现在，我国民间音乐中的独奏艺术也非常繁荣，多数乐器都是既可以用于合奏，也能够胜任独奏。在国务院公布的我国第一批国家级非物质文化遗产保护名录中，有古琴、唢呐、马头琴、四胡等独奏艺术名列其中。

第二节　古　琴

一、悠久的历史绵延

古琴又称"琴"、"七弦琴"，是中国传统乐器中最为重要的乐器之一。

琴的历史非常悠久。关于琴的产生，很多古籍都追溯到很早的三皇五帝时期，有"伏羲作琴"、"神农作琴"、"舜作五弦之琴以歌南风"等不同说法。比如，汉代桓谭的《新论·琴道篇》就说："昔神农氏继宓羲而王天下，亦上观法于天，下取法于地，近取诸身，远取诸物，于是始削桐为琴，绳丝为弦，以通神明之德，合天地之和焉"[②]，把琴的发明权赋予了神农氏。这些说法虽然不可尽信，但却可看出琴在中国有着非常悠久的历史。

古琴乐器本身充满着神秘的象征色彩。古琴长三尺六寸五分，代表一年有365天；琴面是弧形，代表着天，琴底为平，象征着地，有"天圆地方"之说；13个徽，代表着一年有12个月及闰月；五声音阶定弦，象征着阴阳五行。东

汉应劭《风俗通义》称:“七弦者,法七星也。”[③]《太平御览》卷五七七说:“大弦为君,小弦为臣,文王、武王加二弦,以合君臣之恩。”[④] 这些思想观念不仅源远流长,而且深刻影响着古琴的演奏与欣赏习俗,比如,面对“圣人之器”,必须盥手、焚香,虔心膜拜,排除杂念,心不邪想,然后方可抚琴。这些都透露出古琴不同俗器的非凡出身。

唐、宋、明、清以来,历代均有名琴传世。唐琴造型较为浑圆,一般在颈、腰内收部分作圆角处理,琴形主要有伏羲式、神农式、连珠式、凤势式、子期式、仲尼式、霹雳式等。传世唐琴九霄环佩、大圣遗音等,均为稀世名琴。相比之下,宋代琴形琴面的弧度渐渐向扁平方向发展,与唐代风格不同,形成所谓的“唐圆宋扁”的风格差异。由于理教在宋朝风行,自北宋开始,琴的外形则主要以仲尼式为主。

琴在中国古代文化生活中扮演了十分重要的角色。据笔者统计,《诗经》中“琴”字一共出现九次,并且总是和美好的事物联系在一起。比如开篇《关雎》中就有“窈窕淑女,琴瑟友之”的诗句,《鹿鸣》篇有“我有嘉宾,鼓琴鼓瑟”,等等,说明周代琴已经广为使用,并且人们已经把琴作为一件神圣高洁的有德之器了。唐人咏琴诗也有很多,李白有《听蜀僧濬弹琴》诗“蜀僧抱绿绮,西下峨嵋峰。为我一挥手,如听万壑松。客心洗流水,余响入霜钟。不觉碧山暮,秋云暗几重”;曹邺《听刘尊



东汉陶吹笛俑、陶抚琴俑
安哥摄



唐代古琴——九霄环佩

师弹琴》诗云“曾于清海独闻蝉，又向空庭夜听泉。不似斋堂人静处，秋声长在七条弦”。

明清两朝的琴文化都很盛行，上自皇室，下至平民，都有很多琴家。在琴形上，明朝新增了很多式样，新琴形主要有潞王中和式、飞瀑连珠式、蕉叶式等。清朝的琴形基本依明琴式样，琴形也很丰富。

中国历史上出现了许多以弹琴著称的文化名人，孔子、司马相如、蔡邕、嵇康等都以弹琴名满天下。几千年来，古琴赓续绵延，薪火不绝。2003年11月7日，古琴还被联合国教科文组织列入人类口头与非物质文化遗产代表作名录，进入发展的新阶段。

二、丰富的曲谱资源

古琴在漫长的发展过程之中，形成了无比深厚的文化积淀。就曲谱来说，现存唐宋以来的传谱有一百多种，包括六百多首曲目，三千多传曲的题解等。其古老程度，远胜于西方音乐文献中的钢琴曲谱，是人类文化史上的宝贵遗产，具有极其珍贵的史料价值。

在众多的古琴曲谱资料中，明代朱元璋第十七子朱权主持撰辑的《神奇秘谱》（1425年刊行）是一部非常重要的古琴曲谱，是现存最早的一部琴谱，所收录的四十多首琴曲，多数是唐宋以前的珍品。这些是世界上现存最古的器乐曲，具有特殊的重要价值。此外，扬抡所编《伯

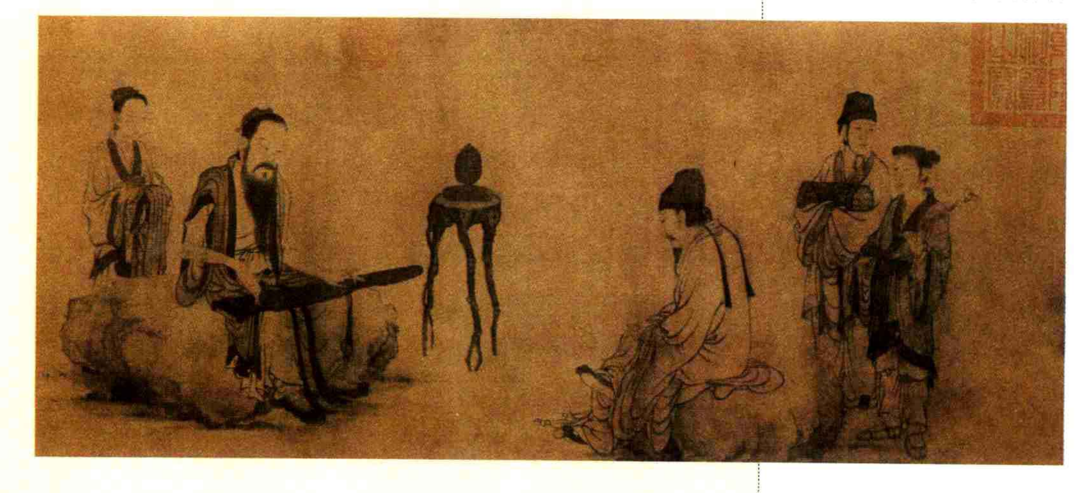
牙心法》（编于1609年）收录了大量的琴歌，《大还阁琴谱》、《五知斋琴谱》也保存了许多明以前琴曲，都是古琴文献的重要组成部分。

从曲目角度来看，很多琴曲的历史都动辄千年，且很多都有相关的动人传说。

比如琴曲《流水》，这是一首历史悠久的传世名曲。1977年，美国发射"旅行者"号太空飞船，飞船上携带了一张镀金唱片，当代著名琴家管平湖演奏的中国古琴曲《流水》录入其中，随飞船一起踏上了寻找"知音"的茫茫太空之旅。在中国，"高山流水觅知音"是妇孺皆知的经典故事。据《列子·汤问》记载："伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙鼓琴，志在登高山。钟子期曰：'善哉！峨峨兮若泰山！'志在流水，钟子期曰：'善哉！洋洋兮若江河！'伯牙所念，钟子期必得之。"[5] 这则故事在中国流传甚广，后来，还发展、衍化出钟子期死后，俞伯牙探访子期，在坟前绝弦摔琴，终身不复鼓琴的"俞伯牙摔琴谢知音"动人故事。"高山流水"遂成为"知音"心心相印、生死相交的代名词。

据明《神奇秘谱》记载："《高山》、《流水》二曲，本只一曲，初志在乎高山，言仁者乐山之意；后志在乎流水，言智者乐水之意。至唐，分为两曲，不分段数。至宋分《高山》为

伯牙鼓琴图





《枯木禅琴谱》　聂鸣摄

四段，《流水》为八段。”现存最早的《流水》曲谱见于明代朱权的《神奇秘谱》（1425年），其后，刊载《流水》的谱本甚多，其中，以清代四川青城山道士、川派琴家张孔山《天闻阁琴谱》（1876年刊）中的《流水》最为著名。张孔山《流水》谱全曲分为九段，第六段运用了大量模拟流水的技法，表现波涛汹涌的磅礴气势，被称为《大流水》、《七十二滚拂流水》。杨宗稷1910年编撰的《琴学丛书》中有张孔山的弟子欧阳书唐为《流水》所写的跋语：“起手二、三段叠弹，俨然潺湲滴沥，响彻空山。四、五两段，幽泉出山，风发水涌，时闻波涛，已有汪洋浩瀚不可测度之势；至滚拂起段，极腾沸澎湃之观，具蛟龙怒吼之象。息心静听，宛然坐危舟，过巫峡，目眩神移，惊心动魄。几疑此身在群山奔赴、万壑争流之际矣。七、八、九段，轻舟已过，势就淌洋，时而余波激石，时而漩伏微沤，洋洋乎!诚古调之希声音乎!”这段精彩描述可以为理解这首乐曲的意境提供帮助。

古琴曲《梅花三弄》是一首历史悠久、非常著名的传世名曲。《梅花三弄》又名《梅花引》、《玉妃引》。原为笛曲，为东晋大将军桓伊所作。桓伊是当时名满天下的笛子演奏家，《晋书·桓伊传》称他：“善音乐，尽一时之妙，为江左第一，有蔡邕柯亭笛，常自吹之。”魏晋时期，文人崇尚天性自然，率性而为，被后人称为“魏晋风骨”。桓伊曾经和当时另一位名士王徽之在路上相遇，二人互相仰慕已久，却未曾谋面。桓伊下车为王徽之吹奏一曲《梅花三弄》，奏毕二人扬长而去，未置一言。这充分体现了魏晋名

士孤傲、高洁的“风骨”特点，也成就了一段音乐佳话。

《梅花三弄》借物咏怀、托物明志，通过咏梅，恰如其分地表现了作者高洁的品德志向。腊梅傲雪，是古今艺术创作中非常重要的题材内容，常常被艺术家人格化，用以隐喻人的高尚节操。的确，梅花苍劲嶙峋的外形，凌风傲雪的品质都和文人心目中傲岸独立、高洁不群的人物性格有内在的联系。而古琴这件不同寻常的乐器，也成为表达这种思想情感的最佳载体。明杨抡《伯牙心法》称：“梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有凌霜音韵也。”

古琴曲《潇湘水云》是南宋浙派琴家郭沔创作的代表作品，是一首流传至今、影响深远的古琴音乐作品。

郭沔（约1190—1260），字楚望，浙江永嘉（今温州）人，是南宋浙派古琴创始人。现存最早收录《潇湘水云》的谱本是明代朱权的《神奇秘谱》。

该曲题解说：是曲者，楚望先生郭沔所制。先生永嘉人，每欲望九嶷，为潇湘之云所蔽，以寓惓惓之意也。然水云之为曲，有悠扬自得之趣，水光云影之兴，更有满头风雨，一蓑江表，扁舟五湖之志。[6]

《神奇秘谱》中的《猗兰》

臞仙曰。孔子應聘諸侯七十國而不一獲其主。莫能見任。自衛反魯。隱谷之中。見蘭獨茂。喟然嘆曰。夫蘭當為王者香。今乃獨茂。與衆草為伍。乃止車援琴鼓之。自傷不逢時。託辭於蘭云。蘭之猗猗。揚揚其香。不採而佩。於蘭何傷。故古之哲人。援之而作是操

潇、湘是湖南境内的两条河流，九嶷山在湖南宁远，传说舜葬于此，是人们心目中的圣地。该曲不仅表现了水云掩映、烟波浩渺的湖光山色，还隐隐表达了对圣人的渴慕仰望，流露出作者对国事日非的关切和对山河飘零、家国残缺的感慨、惆怅心情。

三、纷呈的琴乐流派

在古琴漫长的发展过程中，形成了一些具有地域色彩的琴派。《左传·成公九年》记载，楚国琴师钟仪为晋侯鼓琴，因其浓郁的南国情调，而

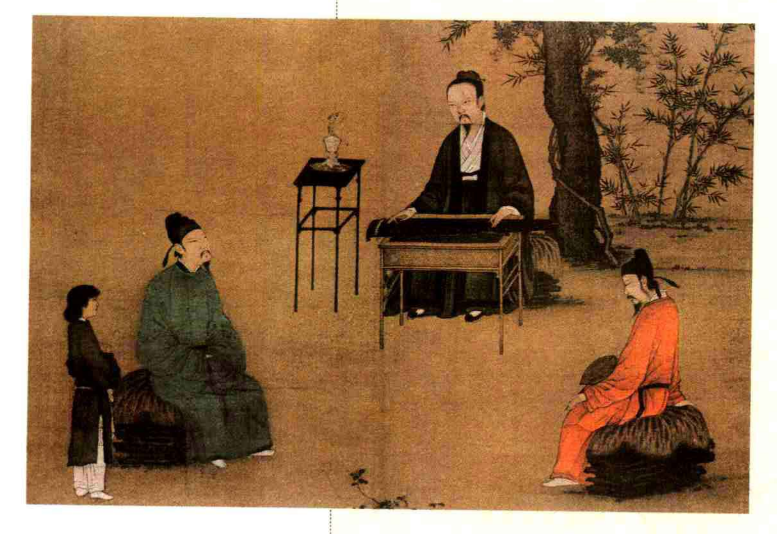
被认为是“乐操土风，不忘旧也”。宋朱长文《琴史》记载，初唐琴师赵耶利曾形容当时的两种琴风“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝”；“蜀声躁急，若激浪奔雷”。这说明古琴音乐不同的地域风格已经引起人们的注意。

宋代以来，琴乐流派纷呈，风格各异。比如，有源于南宋末期的浙派，创始人为琴乐大师郭沔，他从大量传谱中汲取了丰富的艺术营养，创作了《潇湘水云》、《泛沧浪》等名曲佳作，后来该派又有毛敏仲创作的《渔歌》、《樵歌》、《列子御风》、《庄周梦蝶》、《禹会涂山》等曲，都是现存明、清传谱中的重要曲目，影响深远。

虞山派是明末兴起于江苏常熟的著名琴派，因当地有虞山而得名。虞山派的奠基者是琴师陈爱桐。徐上瀛也是该派的重要传人，他在《嵠山琴况》中提出的“二十四况”：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速，都是古琴美学中的重要审美范畴。

广陵派是清代兴起于江苏扬州的著名琴派，生于顺治年间的琴师徐常遇是该派的开山鼻祖。他的三个儿子均承家学，名重一时。其长子徐祜、三子徐祎年轻时曾游京师报国寺，“拥弦角艺，四座倾倒”，并受到康熙皇帝的召见，一时盛传“江南二徐”。300多年以来，广陵琴家绵延不绝，他们的琴曲谱集成为近代琴人必备的常用书。

《听琴图》宋徽宗绘（局部）



此外，著名的琴派还有川派、九嶷派、诸城派、梅庵派等等，均各有特色，成为古琴音

乐在各个地区、各个历史时期的代表。

如今，随着人们生活节奏的加快，多数人难有弹琴的幽雅闲适情怀，再加上各种文化的侵袭，古琴作为我国文人涵养“必修课”的昔日风光早已随历史而黯然褪色。近些年来，古琴申遗成功以后，附庸风雅者蜂拥而上，形成一股学习古琴的风潮。但是，正如不少专家已经指出的那样，“古琴热”背后隐藏着很大的传承危机，古琴的传承状况令人担忧。



梅庵琴派代表、南通古琴研究会会长王永昌演奏《关山月》　许从军摄

第三节　琵　琶

一、历史

琵琶是中国历史悠久的重要弹拨乐器之一。琵琶是以演奏手法命名的乐器。汉代刘熙《释名·释乐器》：“批把本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把，像其鼓时，因以为名也。”指出“批”、“把”分别是向前和向后的两种主要的演奏动作。“批把”被用作乐器名称，的确是特征鲜明、形象生动。

但是，那时称作“批把”的乐器还不是现在所称的“琵琶”。在当时是对采用“批把” 演奏手法的一类乐器的泛称，包括“秦汉子”、“阮咸”等乐器。均是直柄、圆形共鸣箱形制的弹拨乐器。如果按照当时的名称，今天的阮、柳琴、月琴等乐器都会被称作“批把”。


琵琶　颜文斗摄

真正意义上的“琵琶”在南北朝时通过丝绸之路由波斯经今新疆传入我国。这种琵琶音箱呈半梨形，四弦，曲项，颈与面板上有用以确定音位的“相”和“品”。演奏时竖抱，左手按弦，右手用拨子或徒手弹奏。后来经过融合与发展，出现了直项琵琶，成为后来琵琶的主流形制。

在隋唐宫廷所列的九部乐和十部乐中，曲项琵琶十分重要。唐代琵琶音乐获得空前发展，名手辈出，达到其历史上的最高峰，对我国音乐发展起了非常重要的作用。

唐代大诗人白居易在名篇《琵琶行》中对琵琶有生动的描绘“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”，“银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。曲终收拨当心划，四弦一声如裂帛”。由此可以推知演奏者的演奏技艺是很高超的。以琵琶名满天下的唐代演奏家见于记载就有段善本、康昆仑、曹纲、裴兴奴、雷海青、曹妙达等数十人。

唐代段安节在《乐府杂录》中记载了一个和琵琶有关的音乐比赛趣事。唐德宗年间，康昆仑擅弹琵琶，被称为“长安第一手”。一次，长安东西两市各搭了一个彩楼，举行琵琶对台赛。康昆仑在东市彩楼演奏一曲新翻《羽调绿腰》，精彩绝伦，自以为无可匹敌。不料西市也请来了琵琶高手，一女郎怀抱琵琶出场，说：“我也弹《绿腰》曲，不过我移到枫香调上弹。”说完开始演奏，下拨如雷，技惊四座。这“女郎”不是别人，原来是庄严寺和尚段善本所扮。康昆仑大为折服，拜段善本师，并按照段的要求，十年停奏，后来习得绝技，成为一代名家。

从这个故事可以窥知唐代琵琶盛行之一斑。

二、琵琶流派

在琵琶发展过程中，因为受地域文化等多种因素的影响，形成了一些带有地域色彩的琵琶流派。主要有：

南派：形成于清代初叶，以浙江陈牧夫为代表，演奏风格较为细腻，擅长的乐曲有《海青》、《卸甲》、《月儿高》、《普庵咒》、《将军令》、《水军操演》、《陈隋》、《武林逸韵》等。

北派：形成于清代初叶，以直隶王君锡为代表，演奏风格较为刚劲，擅长的乐曲有《十面埋伏》、《夕阳箫鼓》、《小普庵咒》、《燕乐正声》等。

无锡派：形成于清代，以无锡华秋萍为代表，华秋萍向南北两派学习，兼容南北之长，编著《南北二派秘本琵琶谱》三卷，是我国最早印行的琵琶谱，对后世琵琶影响深远。

平湖派：形成于清代，以浙江平湖人李芳园为代表。李芳园生于琵琶世家，编撰《南北派大曲琵琶新谱》，清光绪二十一年刊行；平湖派重要传人有吴梦飞、吴柏君、朱荇青

五代顾闳中画《韩熙载夜宴图》中的琵琶独奏听赏场面




清代女艺人弹奏琵琶的场景

（朱英）等，流传曲谱有《南北派十三套大曲琵琶新谱》、《朱英琵琶谱》等。平湖派传人较多，对当今全国琵琶的各种风格影响显著。

浦东派：形成于清代，以乾隆、嘉庆年间南汇县惠南人鞠士林为代表，传人有鞠茂堂、陈子敬、沈浩初等，曲谱有《鞠士林琵琶谱》、《陈子敬琵琶谱》、《养正轩琵琶谱》等。浦东派琵琶武曲气势雄伟，文曲沉静细腻，对琵琶演奏技术发展贡献很大。

崇明派：形成于崇明岛，渊源可以追溯到清代初叶，1916年沈肇州编纂出版《瀛洲古调》使崇明派琵琶得以发扬光大。刘天华曾随沈氏学习琵琶。《飞花点翠》、《昭君怨》等文曲是该派流传广泛的著名乐曲。

汪派：也称上海派，以汪昱庭为代表，是20世纪以来我国重要的琵琶流派。汪昱庭（1872—1951），上海派琵琶的创始人，原籍安徽休宁，后定居上海。汪昱庭融浦东派、平湖派为一体，兼收并蓄，形成自己独特的风格。当代琵琶演奏家卫仲乐、孙裕德、李廷松、程午加、蒋风之等均出自汪派。

三、琵琶名曲

在琵琶艺术发展过程中，积淀了一大批历史悠久的名篇名作。如《十面埋伏》《霸王卸甲》《青莲乐府》《飞花点翠》《昭君出塞》《大浪淘沙》《夕阳箫鼓》《阳春白雪》《海青拿鹤》《汉宫秋月》等等，都是中国传统音乐宝库中的颗颗明珠。

按照乐曲题材和演奏风格，琵琶曲可以分为文曲和武曲两大类型。文曲风格细腻，以抒情为主，左手技法运用突出。如《浔阳月夜》、《月儿高》、《汉宫秋月》、《塞上曲》、

《青莲乐府》、《飞花点翠》等。武曲风格奔放、气势磅礴，右手技法运用突出，常常表现一定的故事情节，表现军事、战争等重大题材。如：《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《海青拿天鹅》、《满将军令》、《汉将军令》、《水军操演》等。

《十面埋伏》是一首著名的传统大套琵琶武曲，曲谱初见于清代华秋苹编辑的《琵琶谱》，另有明末清初文献提到《楚汉》曲名，从其描绘的具体情况来看，该曲明代可能已经流传。

《十面埋伏》以楚汉相争为题材，描绘刘邦军队用十面埋伏打败项羽的垓下决战情景。这一曲主要表现战胜方刘邦军队的作战准备、作战、取胜等过程，描摹胜利者的雄姿。

《十面埋伏》在流传过程中产生很多不同的版本。在汪派琵琶演奏家李廷松演奏并整理的乐谱中，《十面埋伏》共有十三段：(1)列营；(2)吹打；(3)点将；(4)排阵；(5)走队；(6)埋伏；(7)鸡鸣山小战；(8)九里山大战；(9)项王败阵；(10)乌江自刎；(11)众军奏凯；(12)诸将争功；(13)得胜回营。

十三段可以组成1—5、6—8、9—13三个大的段落。

第一部分由《列营》《吹打》《点将》《排阵》《走队》六个部分组分。

《列营》，具有引子性质，慢起渐快，铿锵激昂，表现刀矛凛凛、旌旗猎猎、铁骑奔驰的古代军队和战场的森严景象。

《吹打》一段琵琶用轮指奏出长音，模拟古代吹管军乐，表现军队行进中的吹打形象。

《点将》、《排阵》、《走队》用核心音

昭君出塞图



调加以展开，以整齐的节奏以及富有动力的音调表现汉军纪律严明、步伐齐整、士气高昂的战前状态。

第二部分由《埋伏》、《鸡鸣山小战》、《九里山大战》三段组成，是全曲的中心和高潮所在。《埋伏》这一段描写运用有张有弛、疏密有间的节奏，表现临近战争的紧张。《鸡鸣山小战》运用琵琶独特的“刹弦”手法，模拟兵器相撞的声响，表现战争短兵相接的紧张与激烈。《九里山大战》是整个乐曲的高潮，运用多种技巧，描写刀光剑影、千军万马激烈厮杀的惨烈场面。其中，有模仿箫声的片断，音调凄凉，表现张良吹箫、汉军的四面楚歌令楚军思乡厌战、军心动摇的情景。而慌乱、不成音调的音乐片段则象征着四散奔逃、溃不成军的项羽军队。这一段对战争中铁骑纵横、呼喊震天、刀枪碰击场面的描写栩栩如生，使人仿佛身临其境，具有很强的震撼力量。

第三部分由《项王败阵》、《乌江自刎》、《众军奏凯》、《诸将争功》、《得胜回营》五段组成，为了使乐曲形象更为集中、精炼，今演出基本上都省略不演。

《十面埋伏》集古代琵琶艺术之大成，达到琵琶武曲艺术的巅峰，是我国古代音乐中不可多得的具有磅礴大气、令人精神激昂的乐曲，是传统音乐优秀代表作之一。

注释：

①[清]王先慎著，钟哲点校．韩非子集解[M]．北京：中华书局，2006：232

②[汉]桓谭．新论·琴道[M]．上海：上海人民出版社，1977：63

③④[汉]应劭著．风俗通义校注，卷六声音[M]．王利器校注．北京：中华书局，1981：293—294

⑤诸子集成·列子·汤问[M]．香港：中华书局香港分局，1978：61

⑥北京古琴研究会编．琴曲集成（第一册）[M]．北京：中华书局，1981：155

第七章　锣鼓乐

第一节　概　说

锣鼓乐是全部使用打击乐器演奏，或以打击乐器为中心加入少量吹奏乐器的民间器乐合奏形式，在民间又有“清锣鼓”、“素锣鼓”等不同称谓。这类音乐，因为打击乐器占据绝对主导，因而，气氛热烈，风格粗犷，通常都和民间的节日庆典、祭祀仪式等民俗活动密切结合，成为民俗文化的有机组成部分。

锣和鼓是中国打击乐器中最为重要的两种乐器，尤其是鼓，民间素有“无鼓不成乐”之说，表明鼓在民间音乐中具有十分重要的地位。

中国的鼓有着极为悠久的历史。关于早期夔鼓、土鼓的记载有很多，《世本》、《帝王世纪》、《礼记》等很多文献均可见到。宋代陈旸《乐书》卷一百十六《乐图论·夔鼓》载：“昔东海流波之山有兽焉，其音如雷，命之为夔。黄帝得之以作鼓，橛以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。”相传黄帝在鼓声的威壮下才得以打败蚩尤。这



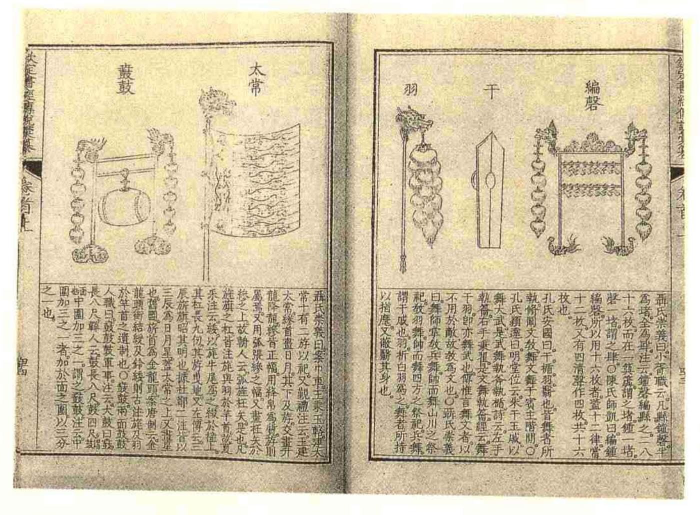
鼗鼓，中国古代民间棰膜鸣乐器　封小莉摄

给鼓这件乐器涂上了一层神秘的色彩。

甲骨文中有鼓的象形文字，写作[甲骨文]、[甲骨文]；击鼓写作[甲骨文]；鼓声写作[甲骨文]、[甲骨文]。可以看出前三个字是象形文字，鼓的形象历历在目，后两个字是会意字，也包含鼓的形象在内。有这么多与鼓有关的文字，说明鼓在商代已经是广为使用的乐器。

《周礼》是我国古代一部重要的制度仪典，其中的典章制度对我国的影响极为深远，其中规定专门设有“鼓人”，掌管许多和军旅、祭祀有关的重要事宜。

鼓在《诗经》中出现近50次，除了日常演奏的鼓，也有用于祭祀的鼓：“礼仪既备，钟鼓既戒。孝孙徂位，工祝致告。神具醉止，皇尸载起。鼓钟送尸，神保聿归。”（《诗经·楚茨》）



《钦定书经传说汇纂》之礼乐器，左起：鼖（音fén）鼓、太常、羽、干、编磬

我国古代，鼓被尊为八音领袖，在我们的祖先和现在很多少数民族的心目中，鼓都是一种神器，在狩猎、征战、祭祖、祭神的活动中，在许多婚丧嫁娶民俗生活里，鼓都被非常广泛地应用着。

鼓在古代乐舞和社会活动中的地



各种类型的鼓展 孟凡玉摄

位非常重要，不仅用在各种祭祀仪式活动中，也用于日常游艺之中。《礼记》中记载着我们目前能够见到的世界上最早的鼓谱，系“投壶”活动中的鼓乐伴奏谱，其中的“鲁鼓”、“薛鼓”是鲁、薛两国的投壶“鼓语”，圆形符号击鼙（一种小鼓），方者击鼓。汉代，“投壶”仍很流行，汉画像石中就有“投壶”的场面，其中也有鼓的伴奏。



少数民族的反排木鼓舞 龙涛摄

锣，击奏体鸣乐器。锣的文字记载，首见于唐杜佑《通典》的“铜钹，打沙锣”，宋代陈旸《乐书》也有锣的记载。中国锣的历史虽然不及鼓的历史悠久，但明清至近代以来，随着民间吹打乐种和众多地方戏曲剧种的发展，锣成为民族乐队中不可或缺的打击乐器，“锣鼓”一词，几乎已成为民间吹打乐的代名词。当代，各地气势磅礴的锣鼓乐演奏成为人们壮声威、聚人气的重要手段，也成为各种节俗中一道亮丽的文化风景线。

第二节　绛州鼓乐

一、绛州人文历史概况

绛州是今新绛县的故称。地处山西省西南部，北据吕梁山，南凭峨嵋岭，中有汾河、浍河蜿蜒流过。绛州城南临汾河，是一座历史悠久的古城，春秋时曾为晋都，战国时期韩赵魏三家分晋后，属于魏国。北周明帝时始改称绛州，隋开皇三年（583）州治始迁至今县城处，距今已有一千四百多年的历史。

作为号称“晋国三城”之一的古绛州，物华天宝，人杰地灵。自春秋以来，这里一直是山西南部政治、经济、文化活动中心之一。悠久的历史，为新绛留下了丰富文化遗产。区内已发现旧石器遗址、新石器遗址多处，春秋战国墓群、古建筑、碑刻等文化遗迹亦有很多。建于隋开皇十六年（596年）的“绛守居园池”，是全国历史最为悠久的官家园林；始建于唐代的“绛州大堂”，曾是大唐名将张士贵的帅府堂，现存大堂为元代重修，是全国重点文物保护单位；龙兴寺内的唐代宝塔、福胜寺唐代“悬塑”、创建于元明的“绛州三楼”，等等，无不折射出我国古代文明的光辉。金代铸造的巨钟，钟声宏远悠扬，静夜可闻数十华里，肃穆的钟声传递着厚重的历史信息。

西汉陶鼓　王建通摄

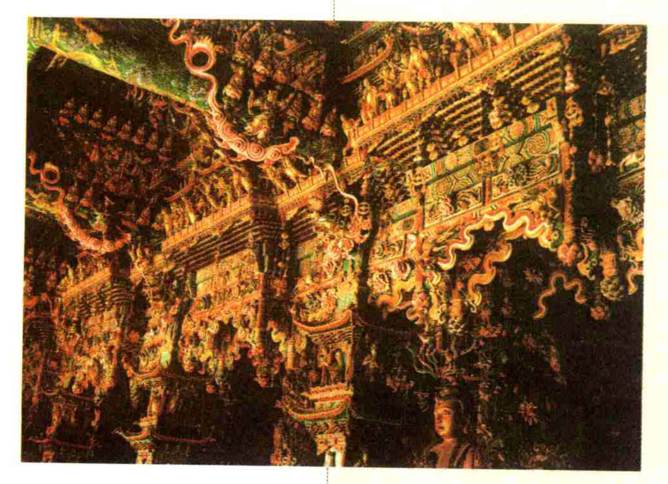


二、绛州鼓乐概况

山西是鼓乐的故乡。绛州鼓乐则是当地民间文艺活动的重要内容，是“社火”等民俗活动中最流行的节目之一，深受当地群众喜爱。

绛州鼓乐是山西锣鼓音乐的重要代表，因其流行于古城绛州而得名。绛州鼓乐的历史非常悠久，传说源于先秦，虽无可靠文献，但近年周边出土的鼍鼓、土鼓、木鼓、陶鼓等史前文物昭示，这一带的鼓乐渊源可上溯到史前。比如，从襄汾陶寺出土的新石器时代晚期的土鼓和鼍鼓推测，在六千多年以前这里已经有了原始鼓乐。

山西隰县小西天明末清初的悬塑　顾棣摄



绛州鼓乐在明清已非常盛行。据清代直隶《绛州志》记载：“岁时社稷，夏冬雨季，又乡镇多香火，扮社鼓演剧。”《新绛

县志》也说："每逢赛社之期，必演剧数日，扮演各种故事，如锣鼓等等。" 即可看出明清两代绛州鼓乐已进入鼎盛时期。20世纪50年代新中国成立以来，绛州鼓乐得到进一步的发展、壮大。近年来，在《秦王破阵乐》的基础上，整理出了《秦王点兵》等一批代表性曲目。



绛州鼓乐：关羽出征　徐网林摄

绛州鼓乐以"花敲干打"闻名遐迩。"花敲"是指在绛州鼓乐演奏中，艺人常常辅以多姿多彩的形体动作，极具舞蹈性，具有较高的观赏价值。"干打"是指演奏中不用借助其他乐器，纯粹用鼓表演音乐，借助高超的演奏技巧，发掘出鼓的全部表现潜力，把鼓的表现性能发挥到极致。绛州鼓乐演奏者充分利用鼓的各个部位以及鼓槌、鼓架的各种音色进行演奏，音色变幻莫测。绛州鼓乐演奏手法复杂多样，有击鼓边、蹭鼓面、打鼓帮、抽鼓皮、磕鼓环、碰鼓架、单槌滚、双槌擂、槌相搓、槌相击、捶相挑等等十几种演奏技法。绛州鼓乐有的段落气势磅礴、豪放雄浑、气动山河；有的段落则如切切细语，细腻委婉、矫若游龙、细若游丝。

三、代表乐曲

绛州鼓乐历史悠久，内容丰富，代表曲目有《秦王点兵》、《老鼠娶亲》、《下坡滚核桃》、《牛斗虎》、《叽呱啦》、《钉缸》、《麻雀踩蛋》、《凤凰单展翅》、《狮子撩绣球》等一批优秀曲目。



山西的民间艺术表演《秦王点兵》 刘学忠、赵爱田摄

绛州鼓乐《秦王破阵乐》是一首具有传奇色彩的名曲。相传，唐武德三年（620），秦王李世民在古绛州一带大破刘武周，为庆祝胜利，产生了绛州民间鼓曲《破阵乐》。后来，这首民间乐曲进入大唐宫廷，成为久负盛名的《秦王破阵乐》。新绛县今有“擂鼓台”遗迹，民间音乐中还有《小秦王乱点兵》、《唐王出城》等锣鼓曲牌，似乎隐约透露出这些传说并非空穴来风。

《滚核桃》也是绛州鼓乐中的精品，该曲运用等多种演奏技法，以丰富的节奏、变幻的音色，惟妙惟肖地表现了核桃晒干后,从房顶滚落而下的声音形象，以高超的演奏技巧，使人眼花缭乱的表演动作，表现了极富层次的核桃滚动声响，轻巧活泼的音流之中饱含着农民丰收的喜悦，轻重缓急、明暗疾徐、吞吐收放之中表达了人们热爱生活的积极情趣。

近年来，绛州鼓乐走出山西、走出国门，以其磅礴的气势、精湛的技艺令人震颤，令人折服。震天的锣鼓，打出了中华民族的威武雄风！

第三节 土家族打溜子

一、土家族分布区域

土家族是一个历史悠久的民族，世代聚居在武陵山

区之中，主要集中在湖南省湘西土家族苗族自治州、湖北省恩施土家族苗族自治州，以及重庆市酉阳、秀山、石柱，湖北省长阳、五峰，贵州省印江、沿河等民族自治县等地区。

土家族自称“毕兹卡”（意为“本地人”），土家语属汉藏语系藏缅语族，但目前通用汉语汉字，只有少数聚居区还保留着土家语。吊脚楼是土家族的传统建筑。土家人主要从事农业，手工业刺绣、编织久负盛名，土家族织锦“西兰卡普”是我国民族工艺中的一朵奇葩。土家人崇拜祖先，信仰多神。如信仰梅山神、有白虎崇拜等等。一般认为，土家族源于战国时的巴国，是巴国人的后裔。

湖南土家族蜡染布西兰卡普
聂鸣摄



武陵山是一座绵亘在湖南西部、湖北西南部、重庆东部和贵州东北部，面积约10万平方公里的山脉。

在武陵山腹地，放眼望去，重峦叠嶂，山山相连。武陵山脉主峰——梵净山，是著名的佛教圣地；乌江沿岸风景如画，被誉为“乌江画廊”；张家界，世界著名的国家森林公园……在这里，世代繁衍生息着汉族和土家族、苗族、侗族、白族等兄弟民族，有秀丽的田园山水，还有非常丰富的民族文化资源。

东晋名士陶渊明像



东晋大诗人陶渊明在《桃花源记》中曾经为我们描绘了一个神话般的人间仙境。该文记述武陵的一个渔夫，沿着山中一条小溪行船，渐行渐止，无意间闯入了一个“世外桃源”。这里，土地

肥沃，屋舍齐整，男女老少，日出而作，日落而息，悠然为乐。他们的祖先为躲避秦时战乱而进入桃花源，在此繁衍生息，他们与世隔绝，“不知有汉，无论魏晋”。

陶渊明所描写的“桃花源”确切地点虽无从考证，但一定是和武陵山脉有关的地方。“桃花源”令人神往，“世外桃源”成为千百年来中国文人梦寐以求的精神家园！而如今武陵山区的确有很多令人流连忘返美丽的景区，古朴淳厚的民风也时有所见。

二、土家族音乐概况

土家族能歌善舞，音乐文化丰富多彩。土家族音乐主要有民歌和器乐两种类型。民歌主要有山歌、号子、风俗歌曲等。

山歌从内容上看，主要有情歌、古歌、礼仪歌、生活歌、苦情歌等。从结构上来看，有“一声子”、“三声子”、“四句头”、“五句子”等较为简单的结构样式，也有“连八句”、“穿号子”等较为复杂的结构形式。

其中，四句头山歌是流传最为广泛的山歌类型。五句歌则是由一个重复的上下句结构在2、3句或3、4句之间插进一个变化句构成。连八句由八句组成，每句五字，字数规整，有说有唱。穿号子，又称穿歌子、穿五句，由“歌儿”和“号儿”两部分组成，结构较为复杂，属于高腔山歌。“歌儿”部分为五句头山歌，由歌师领唱；“号儿”部分为四句头山歌，由众人帮腔。演唱时常常先

土家族的摆手舞 沈祥辉摄



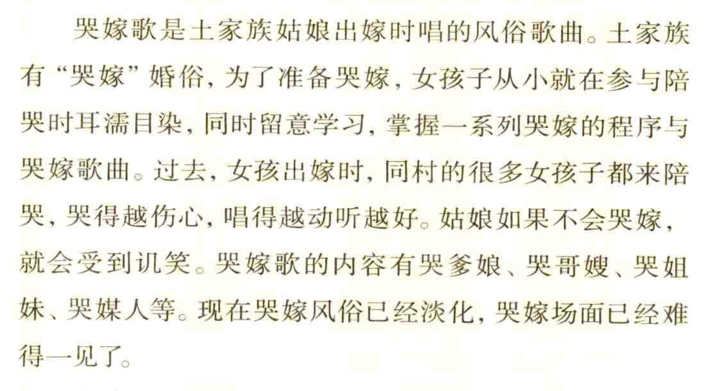
唱“号儿”后唱“歌儿”，然后再把号子的句子穿插在“五句歌”中演唱，故有“穿号子”之称。



土家族的长号 张中生摄

号子主要有行船号子、抬木号子、石工号子等，薅草锣鼓也是集体插秧、薅草、耘田或挖土时演唱的劳动歌曲，亦可归入号子类别。

影响广泛的土家族风俗歌主要有哭嫁歌、丧歌、摆手歌、梯玛神歌等。

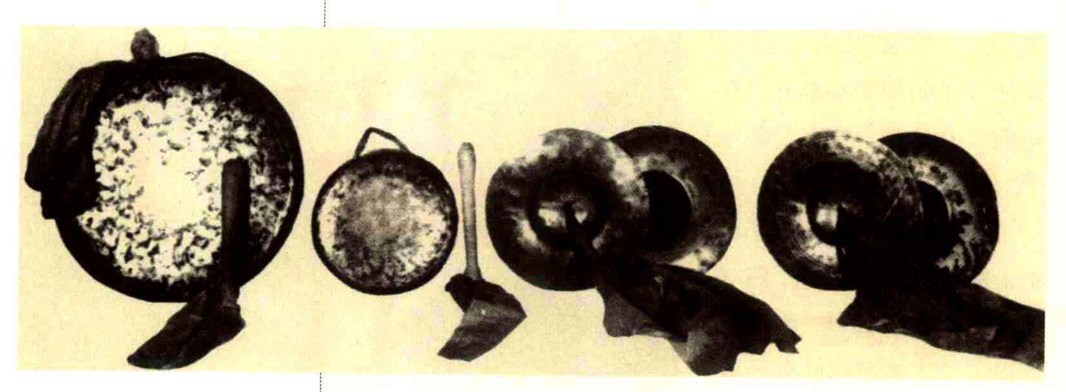


哭嫁歌是土家族姑娘出嫁时唱的风俗歌曲。土家族有“哭嫁”婚俗，为了准备哭嫁，女孩子从小就在参与陪哭时耳濡目染，同时留意学习，掌握一系列哭嫁的程序与哭嫁歌曲。过去，女孩出嫁时，同村的很多女孩子都来陪哭，哭得越伤心，唱得越动听越好。姑娘如果不会哭嫁，就会受到讥笑。哭嫁歌的内容有哭爹娘、哭哥嫂、哭姐妹、哭媒人等。现在哭嫁风俗已经淡化，哭嫁场面已经难得一见了。

丧歌则是丧葬礼俗中和“打丧鼓”结合演唱的风俗歌曲，有唱，有跳，还有鼓乐伴奏，称“跳丧”或“打丧鼓”。有坐唱和绕棺走唱两种形式。

摆手歌是伴随摆手舞演唱的风俗歌曲。摆手舞是土家族最有影响的集体歌舞，是在举行各种祭祀活动时由专门的神职人员带领大家在摆手堂或摆手坪集体唱跳的歌舞活动，其中寄托着祭祀祖先、祈求丰收的美好愿望。

梯玛神歌是土家族巫师梯玛唱的巫歌。梯玛，亦称土老司，在举行驱鬼逐疫等宗教活动时要演唱仪式歌曲，他们在请神时，一手摇铜铃，一手舞司刀，边唱边舞。“游神调”、“送子娘娘调”等属于这类歌曲。



土家族打镏子乐器（从左至右）：大锣、小锣、头钹、二钹

土家族民间乐器有咚咚喹、唢呐、竹号、牛角、木叶等。民间器乐合奏有湘西打溜子、鄂西花锣鼓等多种形式。

三、打溜子

打溜子是土家族民间打击乐合奏形式之一，俗称“打家伙”，主要流行于湘西龙山、永顺、宝靖和鄂西来凤、五峰等县。打溜子以打击乐器为主，乐队常以3人、4人或5人组成。以4人组成最为常见。3人溜子乐器组合为头钹、二钹、溜子锣（大锣）；4人溜子乐器组合为马锣（小锣）、头钹、二钹、大锣。有的地区有时有鼓加入，还偶有加入唢呐的情况，形成不同的5人组合。

打溜子和民间风俗密不可分，是土家族民俗的有机组成部分。每当土家人举行婚嫁、节日庆典、房屋落成、祝寿等重要仪式活动时，都少不了打溜子的热闹声响。打溜子在土家山寨世代相传，是风格独具的民间音乐艺术瑰宝。

打溜子的演奏技巧主要体现在头钹和二钹上。乐手常常通过速度、力度、击打方式的变化而产生丰富的音色、音量、速度、力度变化，打法不仅有轻重缓急、抑扬顿挫，还有闷、亮、侧、揉、挤、盖等多种技巧，常模拟自然界的各种声响，风生水起，山涧流泉，莺歌燕语，兽走虫鸣，无不逼真动人，惟妙惟肖。有时两只钹逞强斗巧，相互竞争，密切配合，相得益彰，趣味盎然。

打溜子的音乐丰富，传统曲牌有一两百个。其中既有以模拟声音见长的《八哥洗澡》、《锦鸡出山》、《喜鹊闹梅》、《蛤蟆闹塘》、《鸡婆屙蛋》等传统曲牌，这一类曲子绘声绘色，音响色彩极为生动；还有一些以写意为主的曲子，如《吉祥如意》、《凤点头》、《鲤鱼飙滩》等优秀曲目。

比如传统曲牌《八哥洗澡》运用各种演奏技巧，描绘了一群八哥在河里洗澡时啄水、抖羽、戏水、嬉闹、振翅等声音与神态，生动活泼，形象鲜明，是土家族打溜子的代表曲目。

一首曲牌大都由“引子”、“头子”、“溜子”和“尾子”四部分组成。通常，引子比较简单，篇幅较短，往往只有一两个乐句；头子部分复杂多变，是曲牌的主题部分；溜子部分程式较为固定，变化不多，各曲可通用；尾子即结束句，程式也比较固定。打溜子乐曲有一段式、二段式、三段式及多段式等结构形式。“头子”和“溜子”是乐曲的基本组成部分。演奏中常常是先演奏两遍头子，节奏速度稍快的溜子。

据专家研究，打溜子乐器起源于生活、生产中的劳动工具，如农具、炊具等，因而称“打家伙”。其起源之久远，可能大大超出人们的想象。



龙山县国家级非物质文化遗产项目土家族打溜子传承人田隆信领取资助金后留影 唐荣沛摄



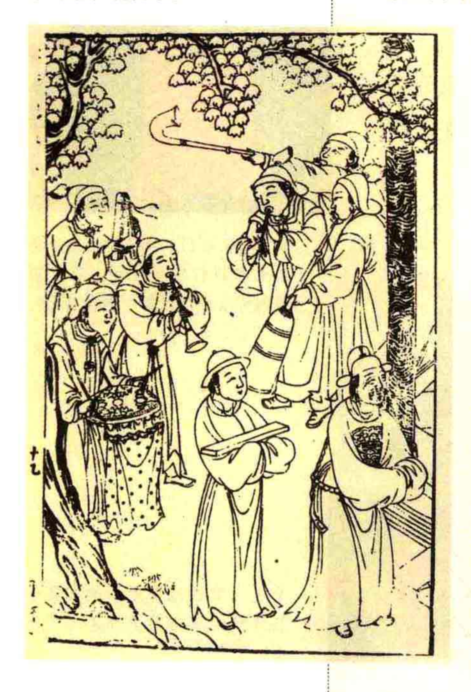
老艺人简柏元手把手地向孩子们传授土家打溜子技艺 肖永奎、宋勇摄

第八章　鼓吹乐与吹打乐

第一节　概　说

鼓吹乐是以吹管乐器和打击乐器为主要配置的一种民间传统合奏音乐形式。吹奏乐器主要有笙、管、笛、唢呐等，其中，管子（古称觱篥）、唢呐分别在不同的乐队中常处于领奏地位，是乐队的灵魂；打击乐器主要有鼓、锣、钹等，特色鲜明。有的鼓吹乐有时也有弦乐器参与演奏。

明刻传奇剧本《蓝桥玉杵记》中的婚礼鼓吹乐队



鼓吹乐遍布南北各地，是我国民间最常见、使用范围最广泛的器乐合奏形式。举凡民间婚丧、节庆、祭祀、游神，几乎所有的民俗活动中都能够见到吹吹打打的鼓吹乐身影。鼓吹乐是和普通百姓生活融为一体、距离最近的民间音乐艺术形式之一。

鼓吹乐历史悠久。但关于鼓吹乐的起源历来有不同的看法。有人根据《乐府诗集》卷第十六“鼓吹曲辞一”的一段话：“刘瓛定军礼云:鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。”推断鼓吹乐源自北方民族的马上之乐。这看上去很有道理，因为从后来广泛使用的唢呐等乐器似乎也可以推断鼓吹乐与外来音乐的密切关系。

然而，这只能看成是鼓吹乐在汉代以后与外来音乐融合、发展的一个例证，而不能认为是鼓吹乐的始源。因为从鼓吹乐中的鼓、笙、笛等重要乐器的产生来看，应该是有更早的起源。中国的鼓产生于史前，并且很早就得以广泛应用，比如在打仗、救日食、投壶游艺等各种战争、民俗活动之中都可见到鼓的身影。这与今日各种民俗中的鼓吹乐有内在联系，可视为鼓吹乐的滥觞。



皖北鼓吹乐班在迎亲途中奏乐
孟凡玉摄

但是，由于缺乏资料，汉代以前的鼓与吹奏乐器究竟如何进行合奏，是否形成了固定的鼓吹乐乐种，难以准确判断。因此，现在通常把鼓吹乐的历史追溯到汉代。汉代，鼓吹乐已经有了相当的规模，并且分为主要用于



清朝皇家仪仗例中的官员、士兵、旌旗、车马、鼓吹等

朝廷备食举乐的“黄门鼓吹”，用于车驾仪仗随行的“骑吹”，主要用于社、庙、凯旋、郊祀、校猎等重大活动场合的“短箫铙歌”以及用作军中马上之乐的“横吹”四种类型。这四种鼓吹乐演奏时有固定、有行走，就和后来的鼓吹乐有坐乐和行乐一样。这些场面从汉画像砖、汉画像石图像中多可见到。

不难看出，鼓吹乐有着尊贵的来历，汉代鼓吹乐的使用场合多是很严肃的，享用者的身份是很高的，非寻常百姓可以问津。只是后来随着社会的发展，上行下效，文化下移，久而久之，鼓吹乐成了中国普通百姓生活中的习见之物，成了民俗艺术。其实，透过现象看本质，结婚、出殡等民俗场合的鼓吹乐，不仅仅是热闹一番而已，而是一种文化符号，代表着此时此刻享用鼓吹乐的主人是尊贵的、有身份的。普通百姓一生之中能够作为“主角”享受此等尊荣的机会并不多，大约就是出生、结婚、入葬等有限的几次，不过，出生的礼仪懵懵懂懂之中无可感受，丧礼之隆，主要表达的是生者的追念，人一生中大概只能在自己的婚礼上才能亲身体验一把无比的尊荣。至于祭祀、游神，享用鼓吹乐的“主人”是神、佛，当然也是尊贵无比的了。



清代北京的吹鼓手

当代，鼓吹乐遍布南北，如鲁西南鼓吹、辽南鼓吹、陕北唢呐、河南唢呐等以唢呐为主奏乐器的鼓吹乐，北京智化寺京音乐、河北笙管乐、山西八大套等以管子为主奏乐器的鼓吹乐。其中，尤以唢呐为主奏乐器的鼓吹乐流布最广，影响最为深入。

至于吹打乐，从总体来

看，它与鼓吹乐情况类似，同属于吹奏乐器和打击乐器为主的合奏音乐。也有学者不作细致区分，把鼓吹乐、吹打乐统称为吹打乐。



河南邓县彩色画像砖鼓吹乐图

与鼓吹乐不同的是，吹打乐是吹、打并重。在鼓吹乐中，打击乐器处于从属地位，而在吹打乐中，打击乐器地位同样重要，尤其是鼓的地位非常突出，有单独的鼓段穿插，因此，乐曲一般都有较为长大的篇幅。区分二者的标志是有无独立的鼓段穿插其中，有独立鼓段的即为吹打乐。

西安鼓乐、苏南十番锣鼓、十番鼓、浙东锣鼓、潮州大锣鼓等是吹打乐的代表乐种，它们都是以笛子为主奏乐器，另有鼓段交替穿插，形成了较为丰富的曲目，也形成了组成套曲的程式规范。

第二节 冀中笙管乐

一、独特的“音乐会”

当今社会，只要提起“音乐会”，人们自然想到的大概就是在富丽堂皇的音乐厅举行的交响乐、大合唱等舞台上的音乐活动。然而，在冀中大地的乡土社会，“音乐会”却有着另外不同的含义：以一种特定的音乐为核心组织起来的民间会社组织。这大概是世界上独一无二的“音乐会”景观。

在河北省保定、廊坊、沧州以及京、津郊区的部分县市广袤的乡村大地上，流传着一种古老的鼓吹乐种，村民以音乐结会，称“音乐（读yǎo）会”。据20世纪八九十年代的调查，冀中乡间存在着上百家音乐会。因为管子、笙在乐队中地位重要，具有代表性，这种音乐被称为“笙管乐”，民间俗称“音乐”。又因为主要流传在冀中固安、涞水、霸州、易县、安新、徐水、雄县、安次、任丘等地，又被称为“冀中笙管乐”。

冀中笙管乐有两种主要类型，一种称“北乐”，一种称“南乐”。

北乐以小管子（古称觱篥）为主奏乐器，旋律乐器有笙、管子、笛子、云锣，打击乐器有鼓、小钹、大钹、大铙等。此外还有念诵经文的师父，称“文坛”。北乐乐器音量较小，音乐风格古朴，庄重典雅。

北乐会有着非常独特的习俗与传承规范。他们保持着较为严格的音乐传承，不能随意更改乐曲内容，要求依祖辈规矩，恪守传统，原样传承，不能走样，新调、时曲、新乐器都被音乐会排斥在外，不能进入音乐会的活动之中。他们只参加祭祀、丧葬等一些与神圣观念有关的仪式活动，不参加婚礼及其他喜庆活动。经济上，不接受事主的雇佣金，参与祭祀活动、丧事也不收取酬金。但接受自愿的香火善款。集体资助，以及通过入会、敬神等方式的自由捐赠是他们维持活动开销的经济支柱。在村落乡土社会，“音乐会”有着很高的社会地位，受人尊崇，享有威望。

南乐是在北乐的基础上发展起来的，突破了北乐的许多限制，可以参加婚礼等喜庆活动，收取佣金。南乐以大管子为主奏乐器，吸收了唢呐，并且二者并重，同时还扩大了乐队编制，拓展曲目范围，增加咔戏、通俗歌曲演奏等新内容，音乐风格介于北乐与以唢呐为主奏乐器的吹打班音乐之间，也被称为“吹歌会”。

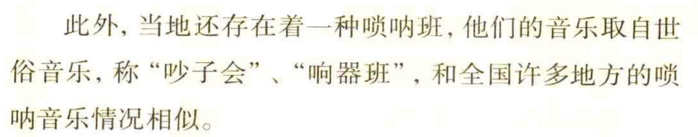
管子（古称筚篥）



严格地讲，只有北乐才有资格称“音乐会”，如果不加说明，所说的“音乐会”实际是指北乐会。南乐会演奏的部分音乐勉强可归入“音乐”类别，却常被当地人贬称为“怯音乐”。虽然南乐会生机勃勃、逐步盛行，但在人们心目中的地位不及北乐会。当地文化“局内人”的心中有着一把比较高低、衡量雅俗的标尺，在一般人的观念中，北乐才是雅的、尊贵的、高级的、神圣的。



音乐会珍藏的明代乐器



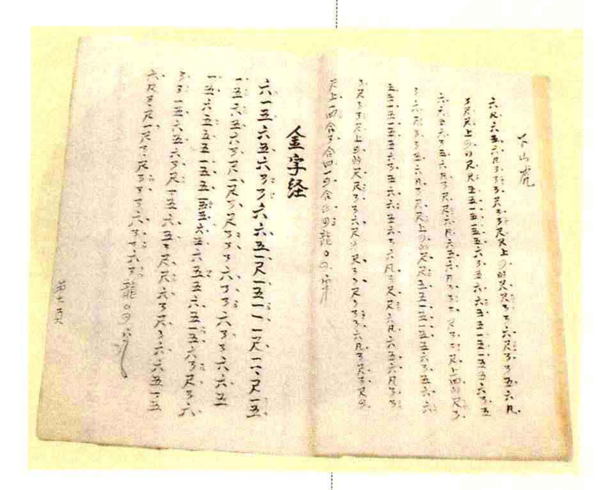
此外，当地还存在着一种唢呐班，他们的音乐取自世俗音乐，称“吵子会”、“响器班”，和全国许多地方的唢呐音乐情况相似。

北乐、南乐、吹打，三种形式的鼓吹乐并存于冀中平原，三者风格迥异：北乐清雅，吹打流俗，南乐折中。这形成了一道十分亮丽的音乐风景，在全国音乐大花园中光彩夺目、独树一帜！

二、乐谱与韵唱

冀中“音乐会”使用的乐谱是中国古代的工尺谱。民间流传的都是手抄谱本，中国艺术研究院的研究人员在20世纪八九十年代实地考察了冀中近百个民间乐社，曾对80多种年代不同的谱本进行了登记、抄录，部分谱本全部复印保存，为研究、保护传统音乐文化做出了重要贡献。

谱本中除了乐谱之外，往往还有抄谱年代、序言、说明等文字，亦有很高的研究价值。如保定雄县张岗乡里合庄和韩庄分别重抄于1915年、1920年的谱本上都记写着：“乾隆五十贰年　妙音王菩萨光辉禅师传”字样，就为考溯音乐会历史提供了重要的线索。学者还通过乐谱的比较，证明冀中笙管乐和北京智化寺京音乐属于同一乐种，与佛教音乐有着极为密切的渊源关系，为揭示“音乐会”



音乐会工尺谱

的历史、文化属性提供了重要依据。

乐谱使用合、四、一、上、尺、工、凡、六、五等字符表示音高，也有一些手写变体。有的还有一些节奏符号以及表示奏法的辅助符号。

和所有的工尺谱一样，冀中“音乐会”所使用的也是记录骨干音的音乐框架谱，只看乐谱是不能进行演唱、演奏的，也无法自学。学习的方法是师徒之间耳提面命式的口传心授，舍此，别无他法。因为除了谱面上的基本音符，大量的音乐细节都在老乐师的心中，师父韵唱乐谱时有很多谱面上没有的音腔变化，称“啊口”。这些是必须要靠面对面的传授才能掌握的。“学事”（当地称参加“音乐会”学习“音乐”的人为“学事”）都是从韵唱乐谱开始的，等到乐谱烂熟于胸才被允许使用乐器演奏。

当地贯熟工尺谱的民间乐师对这种谱式驾驭自如，且熟能生巧，有着很强的应变能力。他们没有觉得这种谱有什么不便，至今这种谱没有被五线谱、简谱取代，仍顽强地存活在民间，表现出极强的生命力。

三、曲目

冀中笙管乐曲目丰富，很多都是古代乐曲的珍贵遗存，具有很高的文化价值。据《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》称，冀中音乐会传自明代，有大量的乐曲流传，共收集到文曲、武曲200余首，分为套曲、大曲、只曲三种类型。套曲、大曲结构严谨，篇幅长大，代表性套曲曲目有《玉芙蓉》、《关公挑袍》、《昼锦堂》等；代表性大曲曲目有《普庵咒》、《关公辞曹》、《泣颜回》等。只曲也叫杂曲，有《醉太平》、《山荆子》等。

南乐会由于不断吸收民歌、戏曲曲调，曲目无所不包，更加广泛。代表性曲目有《放驴》、《小二番》、《得胜令》、《集贤宾》、《豆叶黄》等。

冀中笙管乐在河北大地上传承了几百年，在丧葬、祭祀、求神等乡间礼仪活动中扮演了重要角色，也发挥了凝聚村族的重要功能。20世纪80年代，随着民间器乐集成工作的开展，人们“发现”了这个回响在乡村田野的乐种，经过学者的研究、介绍，引起国内外专家的高度关注。其中，固安屈家营音乐会、涞水南高洛音乐会、霸州胜芳音乐会、高桥音乐会等均历史悠久，并有着广泛的社会影响。

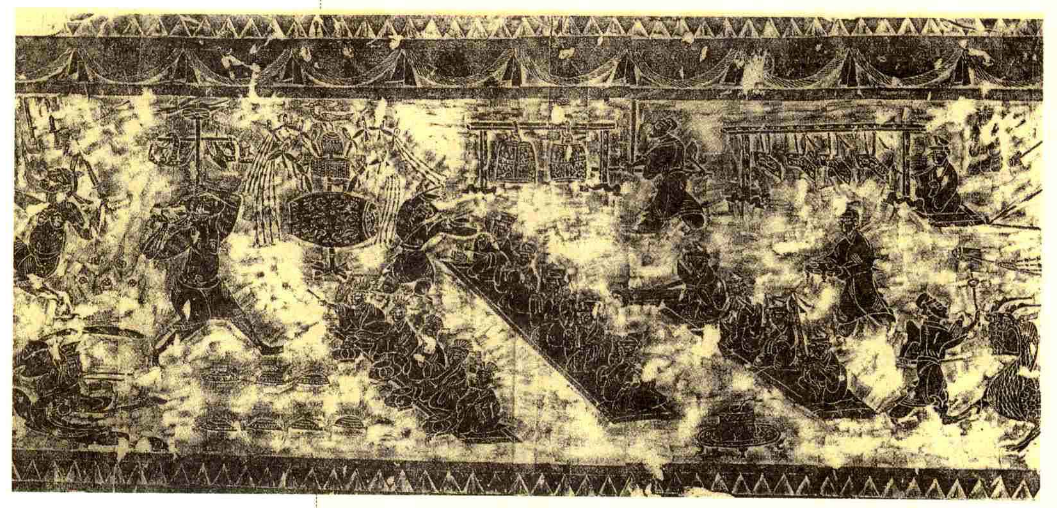
第三节　鲁西南鼓吹乐

一、孔孟故里的音乐文化底蕴

山东位于中国东部沿海、黄河下游，为古代齐国、鲁国故地，又称“齐鲁”、“东鲁”，简称为“鲁”。齐是西周姜太公（姜子牙）的封国，都城为临淄；鲁国是周公旦的封国，都城为曲阜。都是当时的富庶、强盛的礼仪之邦。省内拥有济南、青岛、淄博、曲阜“三孔”（孔府、孔庙、孔林）、泰山、微山湖、梁山、崂山、“人间仙境”蓬莱等众多的自然、人文古迹与历史名城。

山东是中华民族悠久文明的重要发源地之一。区内发现的大汶口文化遗址、龙山文化遗址，表明这里有着极为久远的文明发展历史。古代思想家孔子、孟子、墨子、孙子均出自齐鲁大地。

该地区礼乐文化的文明发展，可以说在中国各区域中独领风骚。孔子在齐闻《韶》三月不知肉味，《左传》记载吴王派季札到鲁国聘问，季札欣赏了鲁国乐工表演的民歌



山东沂南汉画像石乐舞百戏图

以及《武》、《韶》等音乐歌舞，叹为观止，说“观止矣！若有他乐，吾不敢请已！”春秋以后，诸侯争霸，一时间，征伐僭越，礼崩乐坏，但作为礼乐旧邦，鲁国仍奉行礼乐制度，时人感叹“周礼尽在鲁矣！”至于民间音乐的繁荣程度，《战国策·齐策》所说的“临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴……”虽有夸饰成分，但仍可窥其乐舞繁盛之一斑。

沂南汉墓百戏砖石画像、济南无影山彩绘乐舞、章丘洛庄汉墓编钟、编磬等该地区出土的音乐文物，也向世人昭示该地音乐文化曾经的辉煌。

当代，山东境内流行的音乐种类丰富，有民歌、器乐、戏曲、曲艺各种类型。仅就戏曲音乐而言，就有剧种达30余种，如山东梆子、莱芜梆子、枣梆、肘鼓子腔、柳琴戏、五音戏、柳腔、吕剧、坠子戏等，种类十分丰富，音乐积淀非常深厚。

山东是孔孟故乡、诗礼之地。礼乐教化，诗书延泽，形成了崇尚礼仪、敦厚淳朴的民风民俗。遍布全省各地的鼓吹乐，咿呀吹出的不仅仅是欢快与热闹，还蕴含着对山川、大地、祖先、神明的尊崇。因为，这里的鼓吹乐都是和

祭祀、庆典、婚礼、葬俗等民间礼俗共同存在的，从深层来看，都是有着严肃内涵的礼乐文化。

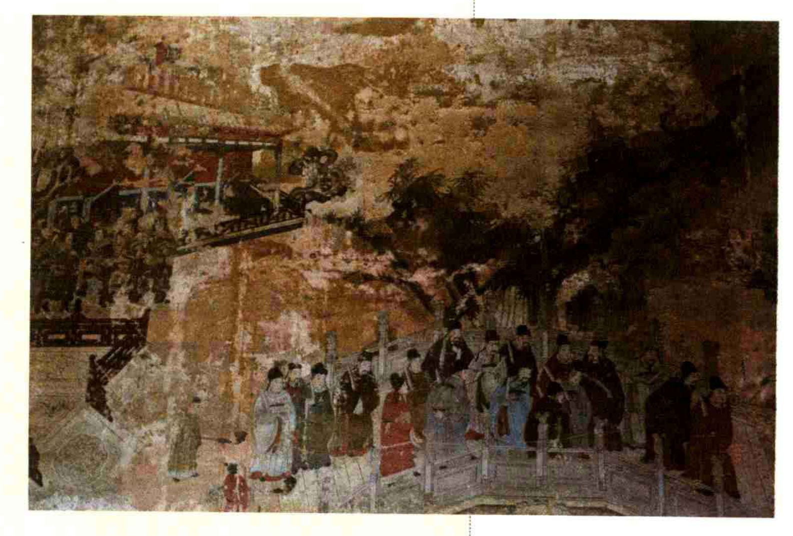
二、鲁西南鼓吹乐概况

以唢呐为主奏乐器，辅以或多或少的笙、鼓等其他乐器，这就是现在我国流传范围最广、和民间礼俗活动联系最为密切的乐种。山东鼓吹乐，特别是鲁西南鼓吹乐，是其中最引人注目的突出代表。

鲁西南指山东省的西南部，地处苏鲁豫皖四省结合部，主要包括菏泽、济宁和枣庄的部分地区。鲁西南鼓吹乐是我国鼓吹乐典型的代表之一，鲁西南因此也享有“鼓吹乐之乡”的盛誉。其中，尤以济宁、菏泽地区的鼓吹乐历史悠久、影响深远。当地民间艺人能够追忆起来的口传历史可以上溯十几代的家传经历。建于东汉时期的嘉祥武氏祠内石刻汉画像中的鼓吹乐场面更是可以把当地鼓吹乐的历史踪迹接续到久远的汉代。

当代，鲁西南鼓吹乐被广泛应用于婚丧、祭祀、庆典等民间风俗活动之中，成为普通百姓生活中不可或缺的民俗艺术。

始建于宋代的山东泰安岱庙壁画《泰山神启跸回銮图》
俄国庆摄



唢呐，民间俗称“喇叭”，是鲁西南鼓吹乐的主奏乐器。用一支唢呐的称“单大笛”，用两支唢呐的称“对大笛”、“平大笛”。此外，还有咔戏、锡笛领奏等一些乐队配置情况。乐队中还有笙、笛子、鼓、锣、镲、钹等常用


唢呐表演 丁贤俊摄

乐器，乐队通常4—8人。艺人谚语说“紧七慢八，五六人乱抓”，一般以8人为宜，如果乐队人数太少，一人兼奏多件乐器，就会手忙脚乱，非常辛苦。

鲁西南鼓吹乐有坐、行两种演奏形式。场面固定的用围坐形式，途中则边行走边奏乐。视所参与活动的具体情况决定。

鲁西南鼓吹乐在长期的流传过程中积累了很多优秀曲目，代表曲目有《百鸟朝凤》、《大笛绞》、《大合套》、《风搅雪》、《抬花轿》、《一枝花》、《上字开门》、《六字开门》、《锁南枝》、《滚绣球》、《集贤宾》、《采茶歌》、《五六五》、《十样景》等。

鲁西南鼓吹艺人在音乐实践活动中还发展出一种技巧性很强的即兴展开段落，即兴乐段被称为“穗子”，即兴演奏称为“挂穗”。“挂穗”不仅仅是为了丰富音乐内容、展示高超技巧，也是配合仪式程序、适应可长可短的弹性时间要求而产生的一种实用很强的应变策略，尤其在两个乐班打对台时，“穗子”演奏水平的高低成为吸引观众、决定胜负的关键因素之一。

鲁西南鼓吹乐技术手法多样，雄健粗犷之中又不失细腻，是北方唢呐音乐的杰出代表。

三、百鸟朝凤：享誉世界的民族风情

在中国，提起唢呐乐曲，恐怕无人不知《百鸟朝凤》。惟妙惟肖的百鸟和鸣，清脆、逼真，妙趣横生，成为民间婚礼等喜庆场合渲染吉祥喜庆气氛必不可少的背景音乐，没有唢呐班子现场演奏，播放录音一样可以营造龙凤呈祥

的欢乐气氛。可以说唢呐曲《百鸟朝凤》在中国人人耳熟能详，它已经成为中国民间吉庆、祥和的文化符号。

这首乐曲原来是流传在山东、安徽、河南、河北一带的一首民间唢呐乐曲，广泛用于农村婚嫁等喜庆活动之中。乐曲表现百鸟争鸣、争向凤凰献艺，气氛热烈，场景欢闹。乐曲原来的长度也不确定，由唢呐手即兴发挥，各种鸟鸣、公鸡啼晓、母鸡叫蛋、小孩哭叫等都任意加入其中，结构较为松散。后来，这首乐曲经过鲁西南嘉祥县著名唢呐演奏家任同祥的加工，逐步定型。

任同祥1927年出生在山东嘉祥县一个鼓吹乐世家，自幼受到鼓乐艺术的熏陶，耳濡目染，很小就显示出过人的音乐才华，再加上刻苦习练，在唢呐、笙、笛吹奏上均有很高的造诣。1953年，15岁的任同祥在全国民间音乐舞蹈会演中，一曲《百鸟朝凤》引起广泛关注。同年，任同祥出国参加第四届世界青年联欢节，演奏《百鸟朝凤》，获民间音乐比赛银质奖。后来，他又出访过许多国家，使《百鸟朝凤》等许多唢呐曲飞出国门，走向国际舞台，赢得了世界的赞誉，为弘扬唢呐艺术作出了重要贡献。



农民唢呐队演奏《百鸟朝凤》
王家国摄

第四节　西安鼓乐

一、地理人文背景

西安鼓乐流传在陕西省西安市区及周边县市一带。悠久、深厚的历史文化积淀是西安鼓乐存在与发展的文化基础。

西安市位于中国内地腹地黄河流域中部的关中平原，北部为冲积平原，南部横亘绵延着我国重要的南北地理分界线——秦岭，黄河最大的支流——渭河横贯关中平原。关中平原由渭河及其支流冲积而成，西起宝鸡，东到黄河，号称“八百里秦川”。

西安，又称长安，还曾有丰镐、京兆、大兴、西京等不同的历史名称。

西安历史悠久，已有三千多年连绵不断的城市发展历史，是闻名世界的东方古代都城，号称“十三朝古都”（甚至有人考证在此建都的政权多达20个），建都时间长达一千多年，是我国历史上作为都城次数最多、持续时间最长的重要城市之一。其中，西周、西汉、唐等几个对中国文化影响深远的强盛朝代均以西安为都，使西安在中国的古都之中特别引人注目，具有特别的重要地位。

西安曾经长期是古代中国的政治、经济与文化中心。历史积淀非常深厚。旧石器时代的蓝田猿人遗址、新石器时代的半坡文化遗址、秦兵马俑、阿房宫遗址、大雁塔、碑林、大明宫，等等，历史遗迹遍布区内。

西安还是联结欧亚大陆的陆上通道“丝绸之路”的起点，东西方文化在此融汇、碰撞，促进了中外文化的交流与发展。

繁荣、强盛的周、汉、唐文化不仅对中国的历史产生了强大的影响，也为西安留下了珍贵的历史遗存，成为今天西安文化厚重历史底蕴的“主色调”。

二、西安鼓乐概况

西安鼓乐是流行在西安一带的大型吹打音乐。该名称系1953年专家定名，民间多称“细乐”，亦有“香会”、“水会”等称谓。

西安鼓乐主要流传在西安市区以及南郊沿终南山一带的县城、乡村。西安市区的城隍庙、大吉昌、东仓、西仓，长安县的何家营，蓝田县的楸树庙，周至县的南集贤村，等等，都是西安鼓乐活动集中的地方，各地的庙会、寺院、道观以及许多民俗活动中都曾存在过繁盛的鼓乐活动，佛、道民间信仰以及祭祀、祈雨等民间风俗活动是其赖以长期存在、绵延不绝的文化土壤。

长安鼓乐分僧、道、俗三个流派，各派同源异流，有着不同的音乐风格。三个流派确切的来源因缺乏资料，难以

西安鼓乐成功“申遗”汇报演出　魏永贤摄



考证。据一些口头资料，道派为九曜街城隍庙道士所传，僧派由一位毛姓僧人和一位袁姓僧人所传。道派风格细腻逸雅，西安市城隍庙乐社、迎祥观乐社是其代表性乐社，安来绪是闻名遐迩的道派鼓乐的著名传人。僧派热烈悠扬，西安市大吉昌、东仓、西仓乐社是其代表性乐社，程金林等是僧派代表艺人。俗派与僧派较为接近，因长期流传在农村乐社之中，吸收了一些民间音乐因素，逐渐形成了自己的质朴浓郁风格。代表性乐社有长安县的何家营、周至县的南集贤东西两村乐社等，也有一批技艺高超的代表艺人。

西安鼓乐的演奏形式分为两种，一为行乐，一为坐乐。

行乐，是在行进过程中演奏的音乐，在行进队列中除乐队之外，常常有开道锣、彩旗、令旗、社旗、万民伞、香火笼子等仪仗执事，场面宏大，气象森严，威武壮观。

行乐分为“高把子”和“乱八仙”两种形式。“高把子”多用于途中行进，因使用高把鼓而得名，此外，还使用笛子、笙、管子、小吊锣、铰子、供锣等乐器。“乱八仙”多用于堂上及祭祀仪式，因使用八种乐器而得名，也称“单面鼓”，八种乐器是笛子、笙、管子、方匣子、单面鼓、引锣、铰子和手梆子。

演奏1300年鼓乐　袁景智摄



坐乐，是坐着演奏的音乐，习惯上围坐在一张长方形大案周围演奏。使用乐器主要包括多种鼓、锣等打击乐器和笛子、笙、管子、双云锣等四种旋律乐器。风格较行乐细致。

坐乐是鼓吹乐曲和鼓段穿插相间的多段体大型套曲，一套乐曲常包括开场

鼓、起目、匣、花鼓段等结构单元。开场鼓是开场的锣鼓打击乐段；起目是以笛子为主，笙配合演奏的器乐形式；匣（或瑕）是吹、打合奏的循环体器乐形式，鼓段与清吹耍曲相间，结构通常为：鼓段+耍曲1+鼓段+耍曲2+鼓段，变换耍曲，鼓段不变；花鼓段（或法鼓段）是曲、鼓并作的多段体器乐曲，独立成章。

乐曲结构有严格的固定模式，由头（帽）、正身、尾（靴）三部分组成，民间艺人称之为“穿靴戴帽”。“帽”即开场锣鼓；“身”为中间的主体部分，由“匣”、花鼓段、引令、正曲等部分组成；“尾”即结束部分。

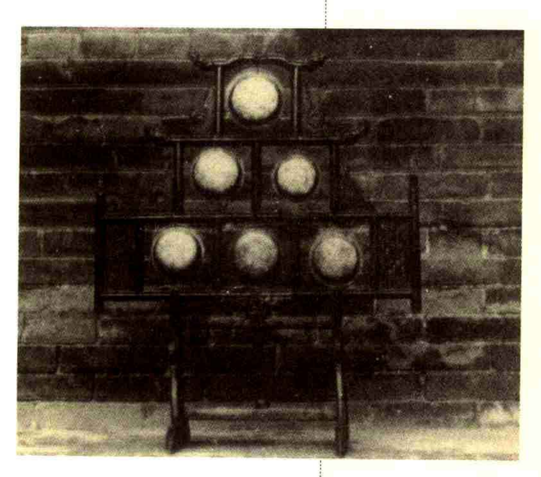
坐乐道、僧、俗各派存在很多差异。有“八拍坐乐”（僧派、道派、俗派均用）、“耍鼓段坐乐”（僧派、道派用）、“打扎子坐乐”（俗派用）等不同形式。各派都用的“八拍坐乐”也有所不同。“打扎子”是俗派坐乐中特有的组成部分，是灵活穿插于乐曲之中的打击乐段，气氛热烈，可以从戏曲中选取，可以不考虑是否与乐曲整体协调一致，是西安鼓乐适应农村环境的一种调适。

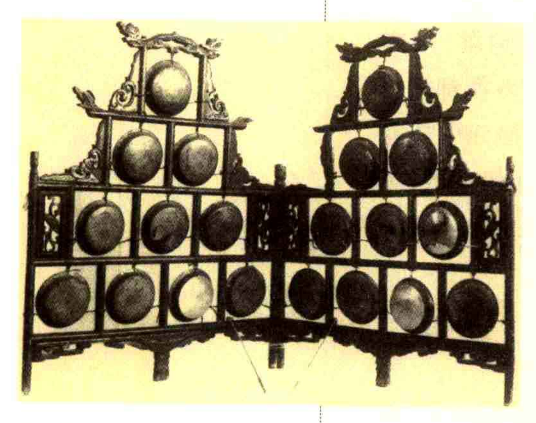
三、西安鼓乐的乐器与乐谱

西安鼓乐是活着的中国古代音乐，不仅在今天仍然发挥着诸多文化功能，而且对研究中国古代音乐具有很高的参考价值。

研究古代音乐，有关音律、宫调、乐谱、乐器等几个方面的问题都是非常重要的核心问题。自20世纪50年代以来，西安鼓乐研究在乐律学、宫调体系、乐谱学、乐器学、曲式学等诸多方面取得很多重要成果，在中国传统音乐研究中独树一帜，具有重要的影响。

西安鼓乐音乐体系博大，限于篇幅和体例，不作深入展开。以下仅就乐器和乐谱展开初步讨论，由此即可窥探其厚重积淀之一斑。


方匣子


双云锣

西安鼓乐使用的乐器可以分为旋律乐器和节奏乐器两大类。旋律乐器主要有笛、笙、管、双云锣、方匣子等，也曾使用过琵琶、筝等拨弦乐器。节奏乐器主要有鼓、锣、铙、钹、梆子等。

在旋律乐器中，以笛子的地位最为重要，既是定律乐器，又是乐队中的主奏乐器，起到领奏的重要作用。笛子又分为平调笛、梅管调笛、官调笛三种。三种笛子定律音高各不相同，也应用于不同的鼓乐流派之中，平调笛为道派专用，梅管调笛为道派、僧派所用，官调笛为俗派、僧派所用。

在节奏乐器中，鼓的地位最为显赫，是乐队的灵魂。鼓甚至还成为“西安鼓乐”乐种名称中的点睛之笔。鼓的种类有座鼓、战鼓、独鼓、单面鼓、高把鼓等，演奏技巧亦多种多样、丰富多彩。

在西安鼓乐的乐器之中，云锣是一种非常独特的乐器，既有成编的可演奏旋律的双云锣、方匣子，也有只能敲击节奏的单个的云锣。云锣数量从多到少，依次为双云锣（10个×2）、单扇云锣（10个）、方匣子（6个）、三音云锣（3个）、引锣（1个）、海口子（1个），共六种，形成了一个云锣家族。其中，双云锣由两个单扇云锣组合而成，可以独奏，也可以合奏，技巧复杂，演技最难，城隍庙乐社已故鼓乐名家安来绪道长擅长演奏云锣，他在1961年演奏的《尺调双云锣八拍坐乐》全套录音，成为存世双云锣演奏的珍品。

西安鼓乐的乐谱是当今南北各地民间仍在使用的最古老的乐谱形式之一。据统计，西安鼓乐存世古谱约有1000多册，均为手抄本，有着一套自成体系的记谱系统。

据专家研究，西安鼓乐的乐谱和宋代俗字谱、唐代燕乐半字谱关系密切。这种谱式早于明清以来广泛使用的工尺谱，是古代乐谱的珍贵遗存，为解读敦煌琵琶谱、宋代俗字谱等古代乐谱提供了不可多得的活体标本和难能可贵的参照体系。

西安鼓乐和唐代燕乐大曲有着千丝万缕的联系，曲名、乐谱、结构、乐器等都有很多渊源关系，一些常用术语，如“匣”与唐大曲中的“靸”音近，“曲破”、“摧拍”、“滚”、“煞”等则与大曲术语一致。当然，在漫长的发展过程中，西安鼓乐吸收了明、清等各个历史时期的音乐元素，继承之中也有发展。

西安鼓乐谱字（有几种不同写法）	厶	[illegible]	丶	乃	勺	人	丨	八	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
读音	huo	si	yi	shang	ge	che	gong	fan	liu	wu	yi	shang	gao	chen	gong	fan
今工尺谱字	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五	乙	仩	佝	伬	仜	伌
设厶等于 c^1 时各谱字音高	c^1	d^1	e^1	f^1	$^\#f^1$	g^1	a^1	b^1	c^2	d^2	e^2	f^2	$^\#f^2$	g^2	a^2	b^2

西安鼓乐谱字与工尺谱对照表[①]



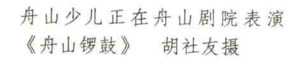
西安鼓乐乐谱

第五节 浙东锣鼓

一、浙江吹打乐概况

吹打乐在全国各地均有流布，浙东锣鼓就是流传在浙江东部绍兴、宁波、奉化、舟山等地的吹打乐类型。浙江的吹打乐以东部嵊州吹打、舟山锣鼓影响最大。

从总体来看，浙江省各地吹打乐都比较盛行。比如浙南的温州、浙西的金华等地都流传着风格不同的吹打乐。浙江的鼓吹乐主要有三种类型：其一，以唢呐为主奏乐器，风格粗犷，称“粗吹锣鼓”、“粗十番”、“梅花锣鼓”、“敲场”、“武吹”等，在全省流布最广；其二，以笛为主奏乐器，风格细腻，称“细吹锣鼓”、“细十番”、“丝竹锣鼓”、“打番”、“文吹”等；其三，唢呐、笛子并重，轮番领奏，称“粗细十番”、“粗夹细”等。三种类型有时独立存在，有时也同时存在于同一个地区。



舟山少儿正在舟山剧院表演《舟山锣鼓》 胡社友摄

浙江吹打乐见于记载的文字较早的有南宋《梦粱



录》、《武林旧事》等对当时临安（今杭州）鼓吹乐的记述。浙东民间传说明代嘉靖年间当地百姓用《将军得胜令》欢迎抗倭英雄戚继光和他的军队凯旋。地方志中也有一些关于庙会、祭神活动中存在鼓吹乐的记载。据此可以推断，浙江民间的鼓吹乐至迟在明代已经有了较为广泛的流传。



桐栌县梅花锣鼓表演　何小华摄

由于地域接近，又同属于吴越文化圈，浙江的吹打乐与江苏南部的十番锣鼓、十番鼓有着密切的渊源关系。不仅从“粗十番”、“细十番”、“粗细十番”等民间称谓上可以找到联系，“螺丝结顶”、“句句双”等音乐结构样式也具有内在的相似性。当然，经过长期的流传，受各地文化的影响，风格差异也是很大的，独特的乐器配置、曲目，都为乐种打上地方文化的烙印，使得其地方色彩越来越浓郁。

二、嵊州吹打

嵊州吹打是流传在绍兴市嵊州地区的民间吹打音乐，是“浙东锣鼓”的重要组成部分之一。

嵊州吹打的应用和传播与当地民间庙会、祭祖、赛社等民俗活动密切相关。绍兴是越文化的中心，而古代吴越地区就以祭祀繁多著称，如《隋书·地理志》说江南之俗：“信鬼神，好淫祀。”吹打乐作为营造声势以及娱神、娱人的重要手段，也伴随着各地的祭祀活动广为流传。

嵊州吹打乐队常用乐器有五小锣（勾锣、当锣、尽锣、争锣、丈锣）、四大锣（尽锣、争锣、丈锣、咚锣），五小锣有时省略尽锣、丈锣，四大锣有时候不用尽锣，其他则

不可或缺。代表性乐曲有《大辕门》、《绣球》、《妒花》、《十番》、《将军令》等。

当代，嵊州吹打不仅用于婚丧嫁娶、祭祀求神等民间仪式之中，还被搬上舞台，成为艺术欣赏的对象。

新中国成立以来，嵊州吹打逐渐形成东乡、西乡两个支系。东乡一派以黄泽农民乐队为代表，以丝弦演奏见长，风格委婉，细腻抒情。西乡以长乐镇为中心，以该镇农民吹打乐队为代表。该镇长尖吹奏独树一帜，采用与众不同的吸气演奏法，号声激越高亢，特色鲜明。民间乐师、国家级非物质文化传承人徐益祥是长乐镇吹打乐的重要传人，他从小观摩当地丧葬仪式中的吹打音乐，对吹打乐产生了浓厚的兴趣，并受到当地前辈乐师的指导，后来，他曾在专业团体当过专业演奏员，“文革”时期回到家乡，演出、传艺，对长乐镇吹打乐的传承作出了重要贡献。

嵊州民乐　张亮宗摄



获得金奖的舟山锣鼓《沸腾的渔港》　陈炳群摄

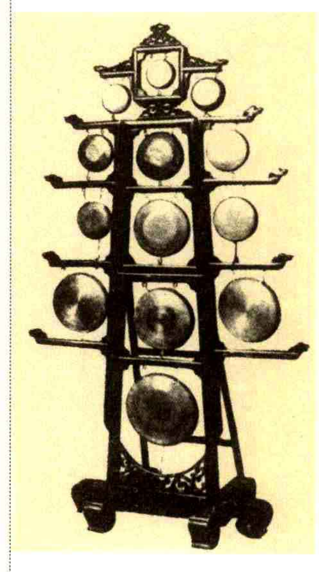


三、舟山锣鼓

舟山锣鼓是流传在浙江东部舟山市的吹打音乐。舟山地处杭州湾以东、长江口以南，地理位置独特，具有非常丰富的海洋资源，其特定的生产方式、生活内容为舟山锣

鼓注入了鲜活的血液，孕育出独特的音乐艺术。

在舟山锣鼓所使用的乐器中，排锣、排鼓最具特色。排锣由大小不同的十面、十一面或十三面锣组合而成，音高没有严格规定；排鼓常由五面鼓组成，演奏技法高超，音乐层次丰富。



舟山套锣（13面）

舟山锣鼓代表性的曲目有《舟山锣鼓》、《八仙序》、《渔家乐》、《沙调》、《潮音》等。过去，舟山锣鼓常用在渔民祭祀海神以及婚丧、庙会等民俗仪式之中。舟山锣鼓还曾于20世纪50年代后期走出国门，赴莫斯科参加世界青年联欢节，产生了较大影响。

此外，流传在宁波、奉化一带的民间吹打乐也是浙东锣鼓的重要组成部分，特色乐器“十面锣”即由该地清代光绪年间的著名乐社“九韶堂”的乐师创制。十面锣各锣的名称及个数、排列位置存在一些不同情况。按照袁静芳教授的说法，奉化十面锣由狗锣（1）、柴锣（4）、令锣（2）、闹锣（1）、张板锣（1）、大锣（1）共十件组成。

《将军得胜令》、《万花灯》是舟山锣鼓影响广泛的大型套曲，是我国民间器乐曲重要的套曲曲目。

第六节　十番吹打

一、“十番”名称

在第一批入选国家级非物质文化遗产保护名录的地方音乐中，以“十番”冠名的有福建省龙岩市、福州市的“闽西客家十番音乐”和“茶亭十番音乐”两个项目，都是很有特色的民间吹打乐种。

以“十番”命名的地方乐种遍布南北各地，除前述两种之外，江苏苏州、无锡一带的十番锣鼓、十番鼓，淮安十

番，浙江、安徽、湖北、河北、北京、天津、广东、上海，等等，很多省、市民间都存在着名为“十番”的民间乐种。

十番，历史上曾有不少不同的称谓，如“十番”、“十番笛”、“十番鼓”、“十番锣鼓”、“十番箫鼓”、“十样锦”、“十不闲”、“鼓吹”、“苏南十番”、“江南十番”等，僧人、道士称用于法事的十番音乐为“梵音”，民间普通百姓则概称为“吹打”，俗称“打十番”。

一些地区还有独特的地方称谓，如福建省龙岩市的十番音乐有“十班”、“五对”称谓，安徽桐城及周边地区有“十欢”、“十番家伙”称谓，等等。

各地对“十番”的理解各不相同。归纳起来不外以下几种情况：1.乐队由十种乐器组成；2.乐队由十个乐手组成；3.共有十首乐曲；4.音乐由多个乐段组成，“十”泛指多，“番”指音乐的段数和变化，有“段落”和“翻花样”的双重含义。各种说法都有一定的依据，其中，以第四种说法影响最大，最为普遍。

各地流传的“十番”风格各不相同，使用乐器、乐队编制、曲目也大相径庭。但是，从宏观上看，它们具有很多相似之处，是不同形态的吹打乐队与丝竹乐队的结合与



老艺人用粤剧独有的十番锣鼓柜吹奏　汝百乐摄

流变，有着共同的源头是基本可以肯定的。



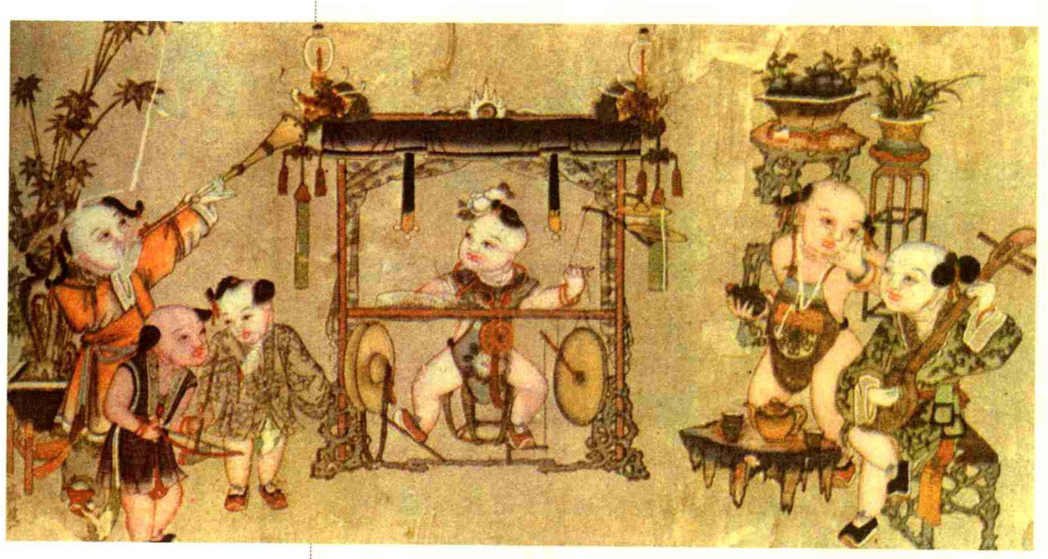
国家级非物质文化遗产楚州十番锣鼓盛装上演　黄善忠摄

二、“十番”历史

各地“十番”的可查资料大多只能够追溯到明代。如福建武平、安徽桐城等地都认为当地的十番音乐兴起于明末。广东佛山人认为当地十番是明代由安徽、江浙一带传入的，等等。

明余怀（1616—？）所著《板桥杂记》记载：“置酒高会，则合弹琵琶、筝、瑟……吹洞箫，唱时曲，酒半，打十番鼓。”[②]已提到“十番鼓”名称。明沈德符《万历野获编》对“十样锦”所记较为详细：“又今有所谓‘十样锦’者，鼓、笛、锣、板、大小钲、钹之属，齐声振响，亦起近年，吴人尤尚之。然不知亦沿正德之旧。武宗南巡，自造《靖边乐》，有笙，有笛，有鼓，有歇落、吹打诸杂乐，传授南教坊。今吴儿遂引而伸之。真所谓‘今之乐犹古之乐’。”[③] 明张岱（1597—1689）《陶庵梦忆》记载：“虎丘八月半……天暝月上，鼓吹十百处，大吹大擂，十番铙钹，渔阳掺挝，动地翻天，雷轰鼎沸，呼叫不闻。”[④]这些是较早的文献记录。

清李斗《扬州画舫录》称：“十番鼓者，吹双笛，用紧膜，其声最高，谓之闷笛；佐以箫、管，管声如人度曲；三弦紧缓与云锣相应，佐以提琴；鼍鼓紧缓与檀板相应，佐以汤锣……此十番鼓也。是乐不用小锣、金锣、铙钹、号筒，只用笛、管、箫、弦、提琴、云锣、汤锣、木鱼、檀板、大鼓10种，故名十番鼓。番者，更番之谓。……若夹用锣铙之属，则为粗细十番。……是乐前明已有之。”[⑤]这里的记载更为详细，名称、含义、乐队编配，悉在其中。



清代杨柳青木版年画《十不闲》

清钱泳《履园丛话》记载："忆于嘉庆己巳年（1809）七月，余偶在京邸……景山诸乐部演习十番笛。每于月下听之，如云敖叠奏，令人神往。"⑥这表明清代北京也有该乐种流传。

此外，其他一些明清笔记小说、地方志中也有很多关于该乐种的资料。如古典文学名著《红楼梦》中第11回提到贾敬寿辰请了"一班小戏儿并一档子打十番的"来贾府演出，第76回有贾母命人将"十番上女孩子传来"吹笛赏月的情节，第54回还有一段极为精彩的鼓段描写："或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗。"等等。欣赏乐人打十番，是贾府日常生活中娱乐、休闲、消遣的重要方式之一。

据此推断，这种音乐最迟在明代已经出现，明清时期十分流行，南北都有，尤以江浙为盛，影响较大。今南北各地的十番音乐都是明清十番锣鼓、十番鼓的流播。

三、苏南十番音乐的几种数列

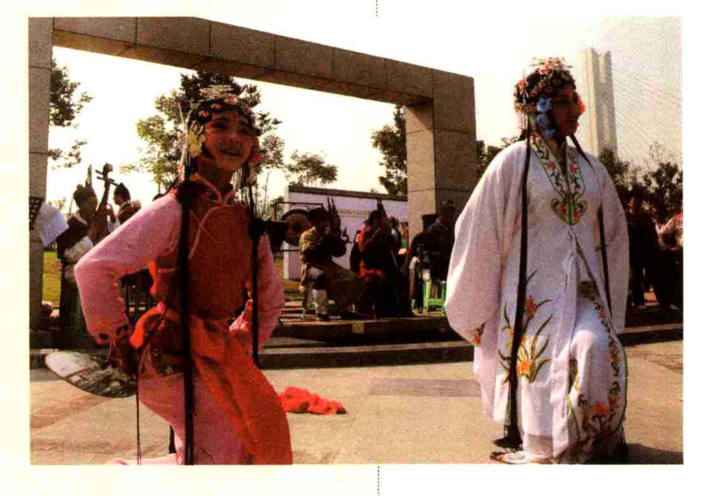
江苏南部苏州、无锡、常州一带的"十番锣鼓"和"十

番鼓”是我国影响较大的地方乐种。20世纪50年代，杨荫浏等人曾在深入采访、系统研究的基础上整理出版《苏南吹打曲》（1957年音乐出版社出版，1982年重印书名改为《苏南十番鼓曲》）、《十番锣鼓》（人民音乐出版社1980年出版），产生了广泛的影响。60年代，中央音乐学院、上海音乐学院都曾经聘请著名民间艺人朱勤甫到学校传授技艺，对乐种传播、传承和研究起到了促进作用。

苏南十番音乐有两种，其一为“十番鼓”，其二为“十番锣鼓”。二者流传在同一区域，使用场合、演奏主体均大体相同，常常被混而为一。但杨荫浏认为“两者各自独立存在，不宜混为一谈”[7]，袁静芳认为“十番鼓与十番锣鼓是流行于同一地区，应用于同一场合（喜事一般不用十番鼓），往往亦可由同一演奏者演奏的两个完全不同的乐种。但民间都泛称其为‘吹打’”[8]。不难看出，学者对二者的区分是清楚的，但民间却存在着“混为一谈”的认识情况。

苏南的十番锣鼓由锣鼓段、锣鼓牌子、丝竹乐段三种主要结构单元组成，三者交替或重叠进行。又可以分为清锣鼓（也称素锣鼓）和丝竹锣鼓（也称荤锣鼓）两类。清锣鼓只用打击乐器，丝竹锣鼓兼用丝竹乐器，根据主奏乐器，又有笛吹锣鼓、笙吹锣鼓、粗细丝竹锣鼓之别。打击乐器有板鼓、同鼓、简板、云锣、大锣、马锣、齐钹、春锣、汤锣、内锣、大钹、小钹、木鱼、梆子等。吹奏乐器有笛子、笙、箫、大小唢呐、长尖等，弦乐器有二胡、板胡、琵琶、月琴、三弦等。乐队常由6人组成，一人兼司多种乐器。代表曲目有《下西风》、《翠凤毛》、《大红袍》等。

非物质文化遗产项目“遂昌十番”表演　朱丽勇摄





淮安市楚州区勺湖公园的古乐曲“十番锣鼓”表演 黄善忠摄

十番鼓乐队中以笛、鼓两种乐器最为重要。乐曲有不带鼓段的小型吹打和带1—3个鼓段的套曲两类。鼓段有慢鼓段、中鼓段、快鼓段。代表曲目有《百花园》、《满庭芳》、《得胜令》等。

苏南十番锣鼓除了一般的锣鼓结构外，有些形成了较为严格的数列关系，如“十八六四二”、“鱼合八”、“金橄榄”、“螺丝结顶”、“蛇脱壳”等，都有一定的序列逻辑关系。

注释：

①中国民族民间器乐曲集成全国编辑委员会编．中国民族民间器乐曲集成·陕西卷[M]．北京：中国ISBN中心，1992：11

②[明]余怀．板桥杂记[M]//黄雪簑．青楼集(及其他四种)．北京：中华书局，1985：7

③[明]沈德符．万历野获编[M]．北京：中华书局，1980：650

④[明]张岱．陶庵梦忆·卷五·虎丘中秋夜[M]．北京：中华书局，1985：42

⑤[清]李斗．扬州画舫录·卷十一·虹桥下[M]．北京：中华书局，1960：255—256

⑥[清]钱泳．履园丛话·艺能·十番[M]．张伟点校．北京：中华书局，1979：332

⑦杨荫浏．十番锣鼓[M]．北京：人民音乐出版社，1980：1

⑧袁静芳．民族器乐[M]．北京：高等教育出版社，2004：468

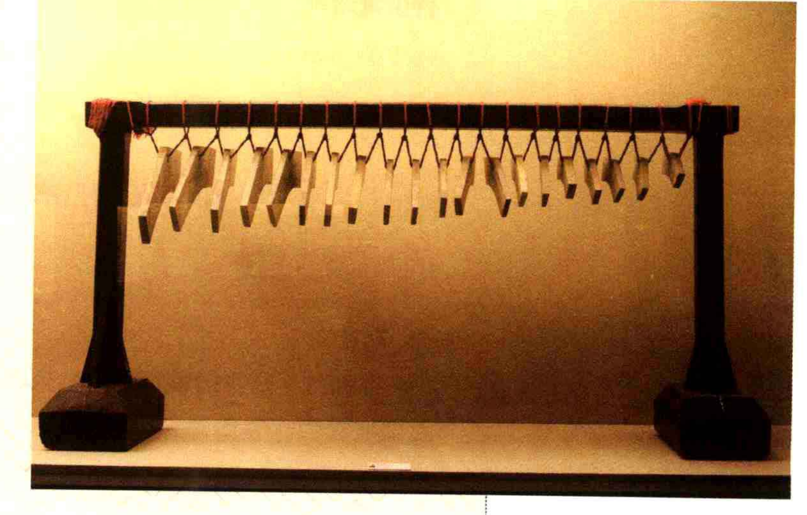
第九章 丝竹乐

第一节 概 说

丝竹乐是指由丝与竹两类乐器组成的民族乐队演奏的传统音乐。

在古代中国乐器分类体系中，丝与竹均属于八音分类中的一个种类。所谓“八音”分类体系，是我国自西周起到近代一直沿用的乐器分类方法，这种分类方法以构成乐器的主要材质为依据，分成金、石、土、革、丝、木、匏、竹八类，称为“八音”分类法。归于以上各类别中的乐器依次各举一例有：钟、磬、埙、鼓、琴、柷、笙、篪。八音排列的顺序，基本上是按照周代的乐器地位排列的，当时的宫廷雅乐以钟、磬为代表，号称“金石之乐”，所以在八音分类中金、石乐器最为重要，排列前两位。而今天，钟、磬这两种乐器已经很少使用了。

古代石制编磬 俄国庆摄





广东省著名高胡演奏家陈国产在高州演出 周泽明摄

丝竹乐在中国也有较为久远的历史。《晋书·乐志》记载，“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌”，指出在汉乐府中就有用丝竹乐队为“相和歌”伴奏的情况。隋唐时期的壁画、彩塑也有很多拨弦乐器和吹奏乐器合奏的情况。因为丝竹乐风格细腻，又有“细乐”之称。南宋耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》记载：“细乐比之教坊大乐，则不用鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也，每以箫管、笙、篆、嵇琴、方响之类合动。”① 说的正是丝竹乐的演奏情况。

在当代的丝竹乐队之中，丝类乐器指的是拉弦及弹弦乐器，如二胡、高胡、琵琶、扬琴、三弦等；竹类乐器主要是竹制吹管乐器，如笛、箫、笙等。

各地丝竹乐队编制大小不一，小到一丝一竹，大到七八人、十多人，规模不等。

与锣鼓为主的打击乐或者音量宏大的鼓吹乐相比，丝竹乐风格细致，适宜表现优美抒情、轻快活泼的音乐。音响柔美、风格细腻、情趣轻快是各地丝竹乐的共同特性。

第二节 江南丝竹

一、概况

江南丝竹是我国影响较大的乐种，盛行于长江下游环太湖地区的江苏南部、上海、浙江北部一带。这一带正是我国经济、文化发达的富庶地区，著名的江南鱼米之乡。

其中，上海是近代崛起的一座现代化名城，是中国近现代和当代经济、文化最繁荣、引领文化潮流的国际大都市。苏州、杭州更是久有"人间天堂"美誉的历史文化名城。这一带的音乐风格就是江南音乐最为鲜明、最为集中的突出代表。

据资料显示，1860年以前江南丝竹乐曲已在民间流行，曾有"丝乐"、"细乐"、"清音"等称谓。从"江南丝竹"称谓方式来看，这显然不是局内人的原始称谓，一些人为了突出这一乐种的地域属性而冠以"江南"之名。事实上，"江南丝竹"这一名称的正式定名是很晚近的事情，是20世纪50年代初期在上海开始正式使用并成为专门的乐种称谓的。

上海是江南丝竹盛行的主要地区之一。20世纪上半叶，上海有资料可查的丝竹乐社、乐班有428个，成立于世纪初、20年代、30年代、40年代和50年代的班社数量分别为25、37、94、201和71个。20世纪40年代是上海丝竹乐发展的一个高峰期。其中著名的乐社有大同乐会、霄霆国乐团文明雅集、钧天集国声社、国乐研究社、云和音乐会、清平集等。[②]

1931年，大同乐会郑觐文监制的163种古乐器在沪展出

浙江北部杭嘉湖一带也是江南丝竹流传的重要区域。晋代大书法家王羲之在山阴（今绍兴）与同道中人雅集盛会，作有《兰亭集序》，其中提及"丝竹管弦"，透露出当时社会已经存在这类音乐活动。清代道光年间《嘉兴府志》记载"采苏杭之丝，截


扬州文化艺术学校表演中的箫筝演奏　施华健摄

洞庭秀竹，变吴越佳音，集管索精粹，江南有丝竹也”，表明该地区的江南丝竹已经发展到了相当高的水平。③

江苏南部是江南丝竹盛行的区域之一。其中以苏州最盛。苏南知名的班社有太仓的新方社、茜泾社、停云社，昆山的周泾班、咏霓堂、松鹤堂，常熟的东山雅集、咏和堂，吴县的顾家班、范家班，张家港的柏村庵丝竹社，等等，对丝竹乐的传承和发展作出了重要贡献。

江南丝竹乐队以丝弦和竹管乐器为主，通常以二胡、笛子为基本乐器，辅以少量轻打乐器点缀其间。常用乐器有弦乐器：丝弦二胡、小三弦、琵琶、扬琴；管乐器：竹笛、箫、笙；小件打击乐器：鼓、板、木鱼、铃等。其中，二胡、笛、箫在乐队中占有举足轻重的地位，乐队在突出二胡、笛子两种主要乐器的基本原则下，其他乐器灵活编配，烘托、对比，相得益彰。乐队少则三五人，多则七八人、十几人。合奏中的每件乐器都有鲜明的个性色彩，常用加花变奏手法，音乐风格细腻柔婉，清新怡人。

二、演出习俗

演奏江南丝竹的班社有“丝竹班”和“清客串”两种类型。

“丝竹班”系职业性音乐组织，服务于婚丧嫁娶等民俗活动之中，受雇于事主，收取相应报酬，并以此为业。农村中的此类从业者多属半农半艺性质。

“清客串”为业余性质的自娱性乐社，也称“玩客”、

"串客"，组织较为松散，常常是由召集人相约，参加义务堂会演出，到举行婚丧仪式的人家演奏助兴，也不收取任何报酬。

江南丝竹乐社有的是单纯的丝竹乐演奏，有些还同时从事唱昆曲、滩簧、评弹等，他们的活动和多种民俗活动密不可分，如参加婚丧嫁娶仪式、参加开业庆典以及庙会、宣卷等宗教仪式活动，成为各种民俗的有机组成部分。

在对清音班的各种称谓中，还有一个多少让人感到迷惑的"堂名"称谓。所谓"堂名"，系指"清代，江南一带有一种民间职业音乐班社，多以十岁至十五六岁的少年数名组成，由教师管班，着统一服装，受雇演奏乐曲。这种班社冠有'福寿堂'、'荣华堂'之类的班名，故称'堂名'"。[4]由于这种班社多由十五、六岁的少年组成，也被称为"小堂名"、"伢儿堂名"。苏南、浙北、上海大体都是如此。如《中国戏曲志·上海卷》称："旧时江南一带显贵、富豪之家遇有红白喜庆设宴待客，每每邀请艺人清唱戏曲，以昆曲为主，侑酒助兴，其专门从事应酬唱曲之艺人称为'堂名'。因演员多为十至十五岁少年，故又曰'小堂名'"。[5]《杭俗遗风·补辑》则说："堂名在今日可谓极盛行时代，不论婚丧喜庆，开张店铺，无有不用之者，以其热闹而便于迎送宾客也。"[6]

江南丝竹悠悠情　华致中摄



三、代表曲目

在长期的流传过程中，江南丝竹积累了一批优秀曲目，如《欢乐歌》、《云庆》、《行街》、《四合如意》、《三六》、《慢三六》、《中花六板》、《慢六扳》就是号称"八大名曲"的优秀代表曲目。此外，《老六板》、

《鹧鸪飞》、《柳青娘》等乐曲也常演奏，影响广泛。

《中花六板》是江南丝竹中的经典名曲。曲调清新流畅、婉转悠扬，具有浓郁的江南色彩。

《中花六板》是民间器乐曲牌《老六板》的放慢加花，一板三眼，故称《中花六板》。民间艺人以《老六板》为母曲，发展出《老六板》、《快六板》、《中六板》、《中花六板》和《慢六板》，五曲皆可独立演奏，亦可连续演奏，称“五代同堂”。其中以《中花六板》最具代表性，节拍变化适中，旋律抒情优美，风格清秀细雅，具有浓郁的江南色彩。

《中花六板》的母体《老六板》在民间广泛流传，几乎各地都有各种变体流传。《老六板》和《老八板》同曲异体，只是结尾部分存在差异。1895年，李芳园将《老八板》辑入《南北派十三套大曲琵琶新谱》，取名《虞舜熏风操》，解释说：“每一绝板以八计，故俗名老八板。”所以也有人称《中花六板》为《熏风曲》。

民间流传的《中花六板》版本很多，特点大同小异，都是把《老六板》的一拍扩充成四拍，围绕骨干音作五声音阶级进或小跳的波浪式迂回进行，骨干音保留在强拍或次强拍，有时为了旋律的流畅性，把骨干音的位置稍作移动，也有局部脱离原有旋律轮廓发展出来的新旋律。



入选国家级非物质文化遗产的江南丝竹《中花六板》演奏
丰晓飞摄

江南丝竹是民间风俗音乐，常常和民间的婚丧喜庆及庙会活动

紧密联系。江南丝竹旋律柔和婉转，风格清新活泼，细腻优雅，透露出和江南的青山秀水、小桥人家一致的内在神韵。

第三节 潮州弦诗

一、流传区域

潮州弦诗又称为“弦诗乐”，因原来有唱词与丝竹乐配合而得名。主要流行在广东省潮汕地区以及福建省南部。随着文化交流与传播，潮州弦诗在广东省客家五华、大埔、兴宁等地，南部陆丰、海丰诸县以及泰国、越南、马来西亚等东南亚国家都有流传，是一个有着广泛影响和深厚群众基础的重要乐种。

历史上的潮州，包括现在的潮州、汕头、揭阳等广大区域，在这个区域形成了普遍认同的“潮州人”概念，他们拥有共同的语言、共同的文化心理，有共同的文化认同感。

潮州是广东的东大门，是著名的侨乡，是历史积淀深厚的文化名城。潮州历史悠久，山水秀丽，人文荟萃。从出土文物看，新石器时代这里已有人类繁衍。秦汉以后，中原汉族不断南迁进入潮州地区，和这里的古闽越族原住居民文化融合，形成新的文化类型。潮州文化底蕴深厚，唐、宋、明、清历朝进士、举人众多，状元也不乏其人，素有“海滨邹鲁”、“岭海名邦”之誉。

二、潮州的音乐文化

潮州音乐历史悠久、源远流长。潮汕地区出土的周代甬钟、铜鼓，表明这里很早就有音乐活动。

唐代，潮州音乐活动已十分繁盛，尤其是在众多寺庙

中，佛教音乐活动频繁，影响广泛。

宋代，潮州音乐继续发展，一些躲避战乱流落此地的宫廷乐官、乐人，以及随官员赴任带来的乐工，为潮州音乐注入了新的血液。

明清时期，潮汕地区经济繁荣，人口剧增，戏曲、曲艺、丝竹乐、鼓吹乐十分兴盛，婚丧嫁娶、节日庆典、游神赛会，甚至于斗鸡、咬鹅等一些民俗活动中多可见到民间乐社参与其中。1976年潮州出土的明宣德年间手抄戏曲剧本《刘希必金钗记》，是明代戏曲资料的宝贵遗存。明清时期，弋阳腔、昆山腔、正音戏等外来剧种也在这里扎根生长，对后来的潮州音乐影响深远。

目前流传在潮州的音乐种类丰富，除潮州弦诗之外，还有锣鼓乐、笛套古乐、细乐、潮剧音乐等。其中，"潮州大锣鼓"也是我国吹打乐中的著名地方乐种，该乐种以大鼓为中心，配以多种打击乐器，加入唢呐、笛子、椰胡、扬琴等管弦乐器，粗犷雄壮、气势磅礴。潮州筝曲也是我国独树一帜的地方筝乐流派之一，具有重要影响。

三、潮州弦诗

潮州弦诗又称为"弦诗乐"，因原来有唱词与丝竹乐配合而得名。主要流行在广东省潮汕地区以及福建省南部。

潮乐演奏　黄松辉摄



潮州弦诗历史悠久，文化积淀非常深厚。传统潮州弦诗用古老的二四谱记谱，用二、三、四、五、六、七、八作为谱字，其中三、六两音分轻重，并

由此产生“轻三六”、“重三六”、“轻三重六”和“活五”等不同的调式类型：

二四谱		轻	重			轻	重		
	二	三		四	五	六		七	八
简谱	5	6	7	1	2	3	4	5	6
轻三六	5	6		1	2	3		5	6
重三六	5		7	1	2		4	5	6
轻三重六	5	6		1	2		4	5	6

“活五”基本上是在重三重六的基础上，把“五”（2）音微升高，并常常把重三、重六、五几个音作特殊处理，造成音的游移感。

潮州弦诗除自娱外，多用于民间婚、丧、喜、庆等场合，也应用于戏曲舞台。潮州弦诗有轻三六、重三六、轻三重六、反线、活五等极富特色的不同调式。轻三六调式音乐多明朗轻快，重三六调式音乐多含蓄深沉，反线与轻三六相似，但旋律高四度，活五调式特色鲜明，善于表达哀怨、悲愤的情绪。

潮州弦诗过去用竹弦、洞箫、月弦三种丝竹乐器演奏。近三百年来改用发声尖高的二弦为主奏乐器，另有椰胡、提胡、扬琴、三弦、琵琶、秦琴、筝、大横笛、小横笛、洞箫、大唢呐、小唢呐、小鼓、木鱼、鼓板等重要乐器。

《昭君怨》、《小桃红》、《寒鸦戏水》、《黄鹂词》、《月儿高》、《大八板》、《平沙落雁》、《凤求凰》、《五连环》、《锦上添花》是潮州弦诗的十大名曲。其他广为流行的乐曲还有《柳青娘》、《浪淘沙》、《狮子戏球》、《千家灯》、《粉蝶采花》、《红梅头》、《粉红莲》、《画眉跳架》、《深闺怨》等。

潮州弦诗的结构通常为：

引子——头板——二板——拷拍——三板

或者简化为：

头板（或二板）——拷拍——三板

弦诗套曲常用头板、拷拍、三板的形式作为相对固定的程式。以头板（慢速的一板三眼）——二板（中速的一板一眼）——三板（快速的有板无眼）连缀成套。有的乐曲以拷拍（亦称“拷打”）代替二板，拷拍是一种前半拍休止的演奏形式，活泼跳跃的节奏与其前后形成对比。

在速度上，多形成散、慢、中、快布局，其间采用多种加快速度的“催”⑦的手法，把旋律反复变奏多次，速度逐渐加快，在高潮中结束全曲。

这种布局和唐宋大曲的速度布局有关联。唐大曲是大曲艺术发展的鼎盛，不仅数量多，而且艺术水平较高，主要作品有《破阵乐》、《绿腰》、《凉州》、《霓裳羽衣曲》等。唐大曲的典型结构由“散序——中序、拍序或歌头——破或舞遍”三大部分组成。散序，即开始的散板部分，一般由器乐演奏散板乐曲的若干遍。散序后有一个称为“靸”的连接过渡段。中序、拍序或歌头是节奏固定的

潮州快板说唱　陈景摄



慢板段落，由若干段组成，有歌、器乐，有时也有舞蹈。其后则由“攧”和“正攧”过渡到略快。破或舞遍则由散板入节奏，逐步加快，以致极快，由“入破”（散板）、“虚催”（由散板入节奏）、“衮遍”（较快）、“实催”（更快）、“衮遍”（极快）、“歇拍”（减慢）、“煞衮”（结束）几种速度不同的多段落组成 。[⑧]

潮州弦诗一般是完整的大型乐曲，有同宫联套、诸宫联套、调式联套和板式联套等几种联套形式。《昭君怨》所属的十大套曲是板式联套，其曲式特点是都由68板(相当于68小节)构成，属于民间音乐中的八板体结构形式。十大套曲都由头板、拷打、三板三段乐谱构成。《昭君怨》则是潮州弦诗十大套曲中具有代表性的乐曲。它的曲式很规整，每八板(八小节)为一个乐段，全曲八段合为一个“大八板”。它的二板、拷打、三板各乐段也都是68板，不能多，也不能少。

注释：

①[南宋]耐得翁. 都城纪胜·瓦舍众伎[M]//[宋]孟元老，等. 东京梦华录（外四种）. 北京：中华书局，1962：96

②中国民族民间器乐曲集成全国编辑委员会编. 中国民族民间器乐曲集成·上海卷[M]. 北京：中国ISBN中心，1992：1

③中国民族民间器乐曲集成全国编辑委员会编. 中国民族民间器乐曲集成·浙江卷[M]. 北京：中国ISBN中心，1992：249

④中国戏曲志—江苏卷编辑委员会编. 中国戏曲志·江苏卷[M]. 北京：中国ISBN中心，1992：809

⑤中国戏曲志·上海卷编辑委员会编. 中国戏曲志·上海卷[M]. 北京：中国ISBN中心，1996：706

⑥中国民族民间器乐曲集成全国编辑委员会编. 中国民族民间器乐曲集成·浙江卷[M]. 北京：中国ISBN中心，1992：252

⑦“催”是潮州弦诗中和有特色的变奏发展手法，种类繁多，如单催、双催、吊字催、累字催、带字催、四催、双板催等等。

⑧杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京：人民音乐出版社，1981：221

第十章 综合性音乐艺术

第一节 概 说

目前，在音乐学界对民间音乐进行分类时多采用民间歌曲、歌舞音乐、戏曲音乐、曲艺音乐、器乐、综合性乐种等几个大类分法。但是，由于我国非物质文化遗产名录分类体系的原因，在音乐类名录之中较少涉及戏曲、曲艺、舞蹈领域内的音乐，同样，本书也基本不涉及戏曲音乐、曲艺音乐、歌舞音乐几方面内容。其实，在这几个领域中，音乐不仅都是不可或缺的，也是有着丰富内容和各自体系的。

众所周知，我国古代的“乐”字是指歌唱、器乐、舞蹈多位一体的综合艺术。这在儒家经典《礼记·乐记》的“乐本篇”中有很清楚的表述：

凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变；变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚、羽旄，谓之乐。

从声到音，再到乐，是一个由物理振动的自然单音，到有组织、有规范的多音系列，再到增加动作、舞具、仪仗的容饰，渐趋复杂的过程。

从宏观的角度看，音乐常常和其他一些艺术形式相

伴而生，和音乐关系密切的姊妹艺术，或者说离开音乐难以顺利进行的艺术形式也有很多，如舞蹈、戏曲、说唱等传统艺术，以及电影、电视、溜冰、艺术体操等等历史较短的新兴艺术形式，可以毫不夸张地说，离开音乐它们很难顺利进行，甚至无法进行。

从这个意义来说，没有哪一种艺术对其他艺术的渗透力能和音乐相媲美。

具体到音乐艺术范围，音乐中的歌唱、器乐也常常互相交织，难以分离。

基于这个原因，对音乐进行分类时采取声乐（演唱）、器乐（演奏）两分的方法有时会遇到很大的困难。即便是对我国非物质文化遗产保护名录中较为纯粹的音乐项目进行分类，也只能就其主要方面，归入某一类别。其实，演唱、演奏、舞蹈常常是互相交融、难以分割。此外，尽管有时器乐、声乐也能够独立进行，但从总体上看，宗教音乐中包含着念诵、吟唱、器乐、舞蹈（仪式中的肢体动作）等多种艺术因素，因而也放在这一章一并介绍。

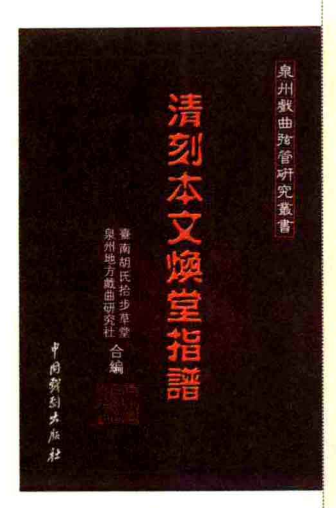


开元寺天音雷鼓　商林摄

第二节　福建南音

一、南音及其历史

南音，即福建南音，又称“南管”、“弦管、”“南曲”，“南乐”，是一种融歌唱、器乐、戏曲等多种艺术因素为一体的综合性音乐艺术，主要流传在福建省泉州、厦门、晋江、漳州等闽南一带，在台湾、香港、澳门地区以及东南亚诸国一些闽南人聚居的地方也有流传。其中，我国古代



2003年出版《清刻本文焕堂指谱》书影

重要的港口城市、海上“丝绸之路”的起点泉州的南音历史悠久，积淀深厚，薪火代传，影响深远。

南音由指、谱、曲 三部分组成。

指，也称为指谱、指套，是用于器乐演奏的套曲，是一种有词、有谱、有演奏指法的大型套曲。“指”中有工尺谱和唱词，唱词有些取自南戏或传奇剧本，带有叙事性，具有曲艺音乐属性。指套虽然有词，但通常不唱，多用于乐器演奏。指套原有36大套，后来发展到48大套。

谱，是器乐套曲。原有12大套，后发展到16大套。每套包括 3～10个曲牌，有标题，多以四季景色、花鸟虫鱼为题。如南音四大名谱《四时景》、《梅花操》、《走马》、《百鸟归巢》（俗称“四梅走归”）都是这类体裁的作品，乐曲风格、内容也多是表现文人雅致旨趣的音乐类型。

曲，即散曲，亦称“草曲”。“曲”的数量众多，据统计有2000多首。散曲都有唱词，流传非常广泛。散曲属于以歌唱为主的声乐类型，歌者手持拍板演唱，有丝竹乐器伴奏，风格清雅、古朴，保留着“丝竹更相和，执节者歌”的汉、魏古老的相和歌演唱传统。

南音称“御前清曲”，演出时舞台的显著位置有“御前清客”宫灯、黄罗伞等表明尊贵身份的标志。据资料记载，清康熙五十二年，为庆贺康熙帝六十大寿，泉州籍大学士李光地驰书征选故里晋江、南安、惠安、安溪的“知音妙手”吴志、陈宁、傅庭、洪松、李仪等五人进京，合奏于御苑。康熙帝龙颜大悦，钦赐“御前清曲，五少芳贤”称号，他们荣归故里，从此以“御前清客”为称，“五少芳贤”也成为各地南音乐社祭祀的先师圣贤，并一直延续至今。

从南音使用的曲谱、乐器、保留下来的一些曲目以及表演方式、祭祀习俗等诸多因素来看，南音保留了很多古老的音乐文化传统，因此，南音被称为中国古代音乐的“活化石”。另外，从流传的曲目来看，《梁州曲》、《甘州

曲》、《摩珂兜勒》、《后庭花》等都和唐代音乐有着极为密切的渊源关系。因此，南音素有“唐宋遗音”之称誉。

福建南音有着极为深厚、丰富的历史文化积淀。专家认为它的形成与历史上的三次大移民有关。一次是晋代永嘉衣冠南渡，南渡后，晋人沿南安江而居，生息繁衍，南安江改称晋江。第二次是唐末的南迁移民。第三次是南宋建都临安（今杭州），大批中原移民南迁。在历次南迁过程中，中原音乐传播到闽南并得以较好的保存，流传至今，成为我国传统音乐文化的宝贵遗产。

南音是中原音乐文化与闽南音乐文化交流与融合的结果。在西晋末年的永嘉之乱、唐代安史之乱、北宋末年的靖康之难等多次战乱之中，大批北方人南迁避乱，其中包括一些世家、大族以及随附而来的文人、乐师、乐工等，他们带来的北方音乐文化在南方生根、发展。由于闽南地处南海，远离战火中心，受战乱影响较小，社会较为安定，所以，这些音乐文化在北方失传以后在闽南却得以较好的保存，并延续至今。

南音所使用的“工乂谱”是与明清“工尺谱”有很大不同的音乐谱式，自成体系，保存着古老的音乐信息。

关于南音形成的年代，存在很多种说法，但因为缺少有力证据，难以形成最终的定论。但无论如何，南音历史悠久，形成年代在宋代以前是得到大家公认的。笔者认为，从种种迹象来看，南音形成于唐代末年，在其发展过程中，又吸收了后来历代的一些外来及当地的音乐元素，代有传承，不断积淀，逐步形成如今的南音形貌。


南音工乂谱





狗叫与木鱼



拍板与四宝

二、南音乐队编制与特色乐器

南音的乐队组合特色非常鲜明，有固定的形式，分“上四管”和“下四管”两种。上四管又分“洞管”和“品管”两种：以洞箫为主奏乐器，或者以笛为主奏乐器，配以琵琶、二弦、三弦、拍板，分别被称为“洞管”和“品管”。上四管的两种组合形式为：

洞管——洞箫、二弦、琵琶、三弦、拍板五种。

品管——品箫（即笛）、二弦、琵琶、三弦、拍板五种。

下四管乐器有南嗳（中音唢呐）、琵琶、三弦、二弦、响盏、狗叫、铎（木鱼）、四宝、声声（碰铃）、扁鼓，共十种，故又称“十音”。

上四管属丝竹乐队，下四管属吹打乐队。上四管比较清雅，适合在室内演奏；下四管比较活泼，适合在室外演奏或参与民间仪式活动。

南音的历史十分久远，这可以从所用乐器窥豹一斑。例如，南音中的南琶，形制为曲项琵琶，横抱演奏，器形及演奏姿势与敦煌壁画、泉州开元寺飞天琵琶乐伎等古代图像资料中的唐代琵琶形制，演奏方式一致。这是现存民间乐种中极为罕见的珍贵历史遗存。

另外，尺八、二弦、拍板是南音中仍在使用的、在我国其他地方乐种中已经基本绝迹的古代乐器。它们都是保留了唐宋时期乐器形制特的特色乐器。如尺八定长一尺八寸，与唐代古老的乐器尺八形制一致；二弦则和宋代陈旸《乐书》中的奚琴的形制相似；拍板也和泉州开元寺唐代

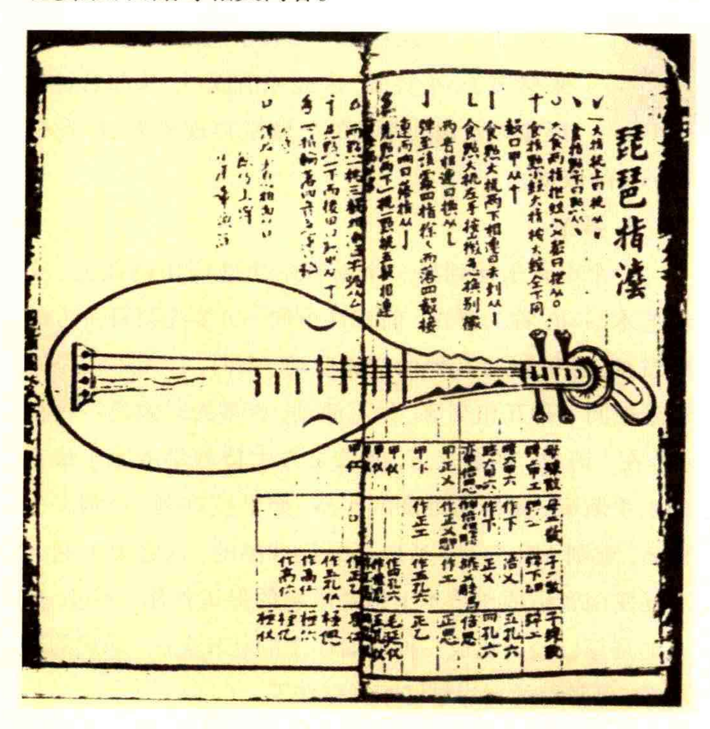
壁画中的拍板如出一辙。而这些乐器在我国其他地区的民间乐种中基本没有，愈加显得弥足珍贵。

三、南音活动习俗

南音历史悠久，形成并保留了许多独特的活动习俗，其中也凸显着南音的文化特质。

1. 请神

在清代咸丰七年刊刻的《文焕堂指谱》等南音文献中，我们可以看到有《请神咒》的存在。例如，在《文焕堂指谱》第一套《十三腔轻轻行》之前还有一个《三十六套总头请神咒弟子坛》，有词，有谱，词曰："弟子坛前专拜请，卜土地公公来降临。土地公公神通真广大，法灵咒水来救万人。献钱献钞买路过，献钱献钞买路行。呵呵咈也呵咈也呵呵呵呵呵呵呵咈也。"以下还有请田都元帅、粉花婆娘、月姑等相关内容。



清咸丰《文焕堂指谱》书影


中国民间传说送子神张仙

这表明，南音并不是单纯的艺术活动，而是蕴含着请神、娱神、祈求神灵保佑赐福的功能。也许，正是因为南音的这个神圣的功能，才使得南音以较为严格、稳定的形态代代传承。

2. 祭郎君

祭郎君，又称郎君祭，是南音活动中一个十分重要的祭祀活动。南音社信奉“郎君”为祖师，举行南音唱、奏活动之前必须进行祭郎君活动，祭祀内容有摆供、上香、进爵、奏乐、跪拜、叩首、读祝文等，程序严整，庄严肃穆。关于郎君祭的祭祀对象，相传郎君爷是五代时期的蜀主孟昶，他精通音律，擅长词曲，因此被奉为乐神享祭。又说赵匡胤灭蜀之后把蜀主孟昶的花蕊夫人纳为宫室，花蕊夫人思念孟昶，画像祭祀，害怕被人发现，诈称祭祀的是送子神“张仙”，祀此神者可以多子，人们祭祀以后，果然多子，很灵验，因此相沿成习。从郎君神的形象以及民间常见的生殖崇拜现象来看，此说有一定的依据。

3. 拜馆

一个南音乐社到另一个南音乐社进行切磋技艺、交流艺术活动，称为拜馆。前来拜馆的一方要先祭拜主方的郎君神，才能进行其他的交流活动。旧时，拜馆不仅是南音乐社间一种互相交流、学习活动，更多的时候是一种挑战，在“请教”的名义下，要求主方主持教学或水平最高的乐手演唱、演奏高难度的作品，如果被难倒，轻则丧失声名，重则无法立足。所以还是很残酷的。这客观上起到了促使南音乐师在艺术上精益求精的促进作用。不过，现在的拜馆已经演化成一种礼尚往来的礼节交往，恶意的踢场子、砸教馆的行为早已不复存在了。

四、南音名谱

南音的“谱”是器乐套曲，其乐器配置独特，音乐风格鲜明。《四时景》、《梅花操》、《走马》、《百鸟归巢》（俗称“四梅走归”）被誉为南音“四大名谱”。现以《八骏马》为例简介如下。

《八骏马》乐队编制为上四管中的洞管类型。乐曲以传说中周穆王的八匹骏马为表现题材，音乐流畅明快、轻盈飘逸、古朴典雅，使人产生神异骏马的各种联想。

此曲原名《走马》，后来更名为《八骏马》。在清代咸丰年间刊印的《文焕堂初刻指谱》中，音乐分为八段，但没有标题。在1912年和1914年出版的《泉南指谱重编》和《南音指谱》中，八段音乐的名称分别是：1.骅骝开道；2.騄駬闲游；3.玉骢展足；4.骈骥骄奔；5.乌骓掣电；6、赤兔嘶风；7.黄骖脱辔，8.白牺归山。这些标题与音乐内容的联系并不十分密切，只是提供一个演奏和欣赏的参考基础。

乐曲开始为一段散板，音乐潇洒飘逸，仿佛表现神驹洒脱不羁、顾盼生姿的俊朗形态。散板后是主题音调，节奏生动、音型活泼，仿佛可见骏马扬蹄、离尘飞驰的轻盈身姿。

第一段的后半部分，出现以徵、商二音为核心的旋律片断，这段旋律流畅、形象鲜明生动，成为此后每一段音乐的共同尾声，这称为“合尾”。这段音乐可以作为聆听音乐时辨认各段音乐起始的路标。

除第一段音乐外，还有两个不同的音乐主题形象。其一出现在第二、四、五、七、八各段的前部，各段前八小节相同，后部变化较多；其二出现在第三、六段。它们与各段合尾一起，组合成为全曲。

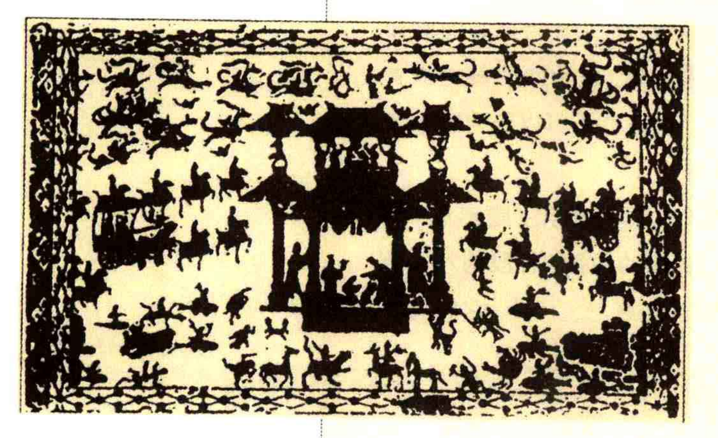
第三节 新疆木卡姆

一、新疆地理与音乐文化概况

新疆地处我国西北部，古称“西域”。区内自南而北横亘着昆仑山、天山和阿尔泰山三大山系，三座大山之间有塔里木和准噶尔两大盆地，形成“三山夹两盆”的总体地形特征。天山横贯新疆中部，以天山为界，新疆分南疆和北疆两部分。南疆塔里木盆地中的塔克拉玛干沙漠是我国最大的沙漠，也是世界第二大流动沙漠；北疆准噶尔盆地的古尔班通古特沙漠是我国的第二大沙漠。

新疆的几座大山上有终年覆盖的积雪和冰川，孕育出为数众多的河流，其中有我国最大的内陆河——塔里木河，有伊犁河，有叶尔羌河，有注入北冰洋的额尔齐斯河等大小500多条。许多河流沿岸都有无数的沙漠绿洲，形成了美丽的塞外风光。新疆地大物博，物产丰富。新疆盛产瓜、果、棉、油、肉、乳、皮、毛、玉石、黄金等等，在山河湖泊、绿洲戈壁之间，有着数不尽的物产和宝藏。

汉画像石:《穆天子会见西王母》



天山南北是古代丝绸之路，是连通亚洲、欧洲、非洲大陆的重要通道，是古代的经济大动脉和文化走廊，东西方音乐文化交流频繁，历史积淀极为深厚。在我国古籍《山海经》和《穆天子传》中，记有关古代新疆歌舞的一些材料，如有关周穆王西巡在昆仑与西王母会面并带回奇妙的歌舞伎

人的类似于神话传说的故事，透露出古代西域与中原文化交流的重要信息。新疆境内考古发掘出土的且末箜篌等音乐文物，也证明很久以前新疆音乐文化的发展水平。

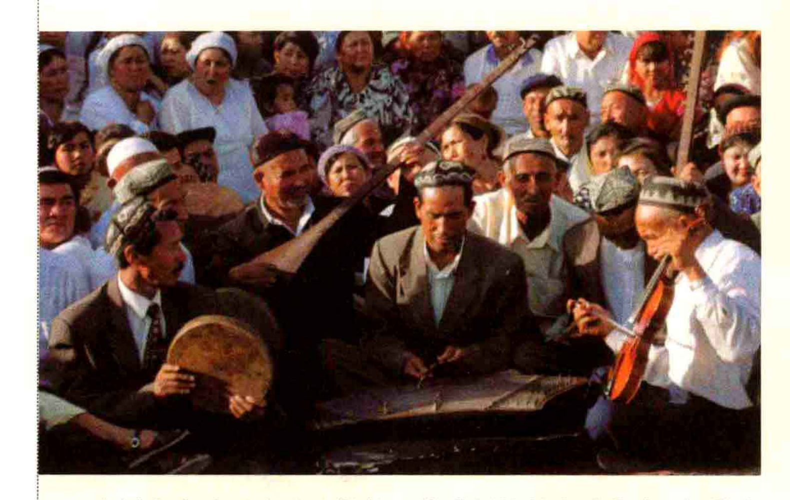

中国西汉张骞出使西域，开辟了著名的“丝绸之路”

汉代，博望侯张骞出使西域，把西域《摩珂兜勒》乐曲带回中原。隋、唐宫廷所设立的九部乐、十部乐当中的龟兹乐、西凉乐、高昌乐、疏勒乐等是今新疆一带的古代乐舞。唐代的坐部伎、立部伎的乐舞很大一部分来自这一区域。尤其是龟兹乐，所占比例很大。唐大曲《凉州》、《伊州》、《柘枝》、《浑脱》等从名称看就是来自西域的歌舞音乐。这些丰富多彩的音乐歌舞以及自成体系的音乐理论体系，都对我国的音乐理论和实践产生了极为深远的重要影响。龟兹音乐家苏祇婆等带来的五旦七调理论，也在中国乐律学史上产生过重要影响。在唐代，西域歌舞风靡全国、让人痴迷，唐人王建诗句“城头山鸣鸣角角，洛阳家家学胡乐”就是当时西域音乐影响深巨的真实写照。

新疆的维吾尔等民族的人民能歌善舞，民间音乐非常丰富。每逢节日、庆典、集会，人们载歌载舞，甚至自娱自乐也有各种民歌演唱与器乐演奏，音乐氛围十分浓厚。深厚的历史积淀，以及对音乐歌舞的火热炽情，孕育出新疆各族人民繁荣丰富的民间歌舞艺术，是世界民间音乐宝库中的璀璨明珠。

二、“木卡姆”含义

木卡姆艺术是亚洲（中国、西亚、南亚）、北部非洲很


维吾尔族的民间乐队
宋士敬摄

多国家和地区广为流传的一种世界性的音乐艺术。如塔吉克的Mukom、阿塞拜疆的Mugam、伊拉克的Magam、伊朗的Makam等。这些国家和地区大多分布在亚、非、欧三洲的交缘地带，大体沿古"丝绸之路"分布，多盛行伊斯兰教，与古丝绸之路和绿洲文化有着密切的渊源关系。这些木卡姆艺术互有联系，又各有特色。我国的新疆木卡姆处在这个分布带的最东端，是其中色彩鲜明、个性突出的一支。

由于历史悠久、流传范围广泛，再加上各地情况有所不同，因而对"木卡姆"一词含义的理解也多种多样。音乐学家周吉曾归纳出"木卡姆"的9种含义，连同他自己的定义，共有10种说法。音乐学家杜亚雄曾归纳出"木卡姆"的11种含义。主要有以下6种[①]：①站立的位置，指中世纪歌唱者所站立的台阶或高台。②规则、模式。在阿拉伯语、维吾尔语中，"木卡姆"一词有规则、法律、惯例的含义，可以引申为模式、公式。③演奏的指位。在古阿拉伯语中，"木卡姆"一词有"声音"的含义，后来指左手在乌德琴指板上按音的指位，也指由此而形成的音节、调式。④旋律框架和曲调类型。在维吾尔和阿拉伯语中，以特定的音阶、音程、骨干音、调式、旋律型、节奏型、曲式结构为基础形成的旋律框架、模式、类型被称为"木卡姆"或

“玛卡姆”。⑤散板。维吾尔民间艺人通常把“木卡姆”对应成散板乐曲。⑥套曲、大曲。很多学者根据阿拉伯语、维吾尔语词汇含义以及音乐具体情况指出“木卡姆”指“一种声乐、器乐套曲”、“系统的、结构严整的大型组曲”，简称“大曲”。

三、新疆木卡姆

新疆木卡姆是流传在我国新疆维吾尔地区的一种融歌唱、器乐、舞蹈于一体的大型综合性艺术的总称，因以为代表十二套，又常被称为“十二木卡姆”。新疆木卡姆长期流传在天山南北，在14、15世纪时期，经过叶尔羌汗国王妃阿曼尼莎汗和宫廷乐师喀迪尔汗等人的搜集、加工与整理，逐步完善，在新疆南北各地流传，薪火赓续，传承至今。

新疆木卡姆主要有“十二木卡姆”、“刀郎木卡姆”、

新疆十二木卡姆布偶　聂鸣摄



"吐鲁番木卡姆"和"哈密木卡姆"等几个主要分支。

十二木卡姆主要流传在新疆南部塔里木盆地南沿的喀什（古称疏勒）、莎车（古称叶尔羌，是叶尔羌汗国首都）、和田（古称于阗）和塔里木盆地北沿的库车（龟兹故地）以及更北一些的伊犁河谷地区。

十二木卡姆由《拉克木卡姆》、《且比亚特木卡姆》、《斯尕木卡姆》、《恰哈尔尕木卡姆》、《潘吉尕木卡姆》、《乌孜哈勒木卡姆》、《艾介姆木卡姆》、《乌夏克木卡姆》、《巴雅特木卡姆》、《纳瓦木卡姆》、《木夏吾莱克木卡姆》、《伊拉克木卡姆》等十二个大型套曲组成。这些木卡姆的名称多源自波斯和阿拉伯。斯尕、恰哈尔尕、潘吉尕是波斯语词汇，含义分别是第三、第四、第五。其他几部木卡姆的名称学界意见尚不一致。如，有学者认为，拉克意为纯、专有，在波斯语中表示脉搏、动脉，也有学者认为，《拉克》由《然哥》一词演绎而来，含有纯洁、自然之意。乌夏克意为情人们、恋人们，也有学者说这个名词可以引申为恋曲。巴雅特为古突厥人部落之一，也有学者认为这一词汇还含有上苍的意思。纳瓦意为声响、声音、（鸟的）鸣叫、鸣啼等。②

莎车县乐手演绎阿曼尼莎汗故事 余炜摄



每一套木卡姆由琼乃额曼、达斯坦、麦西热甫三大部分组成。"琼乃额曼"意为大曲，均从散板序唱开始，然后由太孜、太孜间奏曲、朱拉、赛乃姆等若干首歌曲、器乐曲、歌舞曲连缀而成。达斯坦部

分为表演故事性长诗的说唱艺术，由若干个“达斯坦”及间奏曲组成。“麦西热甫”原指大型的歌舞聚会，十二木卡姆的麦西热甫部分由有唱、有奏、有舞蹈的若干个“麦西热甫”组成。十二套木卡姆每一套需要1—2小时，全部表演完毕需要20多个小时。



哈密精彩的木卡姆表演
聂鸣摄

各地流传的十二木卡姆由于在长期流传中产生变异而各不相同。如，伊犁地区的十二木卡姆是大约在1883年由喀什著名木卡姆艺人穆哈默德·毛拉带到伊犁地区的，但琼乃额曼部分只保留下来散板序唱，形成了散板序唱——达斯坦——麦西热甫的独特结构样式。

刀朗木卡姆主要分布在塔里木盆地西北部喀什地区的莎车县、麦盖提县、巴楚县和阿克苏地区的阿瓦提县一带，以麦盖提县为盛。

据调查，刀朗木卡姆原来也有十二套，不过现在能够表演的只剩下九套，其余的已基本失传。流传在各县的刀郎木卡姆名称和表演顺序有所不同，例如，流传在麦盖提县的是孜尔巴亚宛木卡姆、乌孜哈尔巴亚宛木卡姆、拉克巴亚宛木卡姆等九套。曲目名称多为维吾尔语，“巴亚宛”意思是“荒漠”。

刀郎木卡姆没有十二木卡姆长大，每一套由木凯迪满（引子）、且克脱曼、赛乃姆、赛勒凯、色利尔玛五个组成部分构成，长度6—9分钟。九套全部表演需要一个多小时。

此外，吐鲁番木卡姆、哈密木卡姆也是新疆木卡姆的重要组成部分，它们各有特色，共同构成了新疆木卡姆的

缤纷艺术世界。

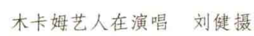
四、木卡姆的节奏和乐调模式

木卡姆艺术和维吾尔人民各种类型的聚会——麦西热甫密切相关，常在为节庆、丰收、社交、新房落成等而举行的各种集会上表演，成为与普通民众息息相关的歌舞表演艺术。

木卡姆音乐的节奏复杂多变，丰富而独特，既有2/4、3/4、4/4、3/8、6/8等常见节拍，也有5、7等混合节拍，更有极少见的2拍半、4拍半、6拍半等“增盈节拍”。

木卡姆音乐常有固定的节奏型和主要乐调贯穿其中，形成类似于板式变化体结构的套曲。周吉先生在浙江人民出版社2005年出版的《木卡姆》一书第107—109页综合各种情况，把十二木卡姆、刀郎木卡姆、吐鲁番木卡姆的结构与板式变化作了归纳，可资参考。

新疆木卡姆所使用的乐音和乐调模式与汉族传统


木卡姆艺人在演唱 刘健摄



音乐有很大的不同，属于世界三大音乐体系（中国音乐体系、欧洲音乐体系、波斯—阿拉伯音乐体系）中的波斯—阿拉伯音乐体系。五声、六声、七声、八声、九声音阶并存，同时，微升、微降形成的中立音以及音高不定的游移音大量存在，形成了鲜明的音乐特色。

新疆木卡姆博大精深，长期以来依靠师徒口耳相传，非常容易失传，因而，其保护工作意义重大、刻不容缓。

第四节　宗教音乐

在第一批国家级非物质文化遗产保护名录中，属于宗教音乐范畴的有北京智化寺京音乐、山西五台山佛乐、辽宁千山寺庙音乐、苏州玄妙观道教音乐、湖北武当山宫观道乐等五个项目。第二批更是在“佛教音乐”和“道教音乐”名目之下列入天宁寺梵呗唱诵、鱼山梵呗、大相国寺梵乐、直孔噶举派音乐、拉卜楞寺佛殿音乐道得尔、青海藏族唱经调、北武当庙寺庙音乐以及广宗太平道乐、恒山道乐、上海道教音乐、无锡道教音乐、齐云山道场音乐、崂山道教音乐、泰山道教音乐、胶东全真道教音乐、腊山道教音乐、海南斋醮科仪音乐、成都道教音乐、白云山道教音乐、清水道教音乐等二十个宗教音乐项目。

这些音乐分布于全国各地，是在寺庙、道观等特殊场合，和佛教、道教仪式活动密切结合的仪式音乐。

宗教音乐通常都是既有经文唱诵，也有法器演奏，有时还有配合宗教程序的仪式表演，是多种音乐形式的综合，因而，本书把宗教音乐归入综合性乐种之中加以讨论。但是，在不同的情况下，不同的宗教音乐活动也有可能有所侧重，比如，北京智化寺京音乐、山西五台山佛乐

开封市大相国寺佛乐团的僧人正在演奏《祈福》 李俊生摄



以器乐演奏闻名，天宁寺梵呗唱诵、鱼山梵呗则以经文唱诵著称。

宗教音乐包括佛教音乐、道教音乐、伊斯兰教音乐、基督教音乐等，甚至还可以包括萨满等宗教色彩较强的民间仪式音乐。以下根据我国非物质文化遗产保护名录所列入的音乐项目，主要介绍佛教音乐和道教音乐情况。

一、佛教音乐

佛教产生在公元前6—5世纪的古印度，是世界上影响最大的宗教之一。东汉明帝永平十年（公元67年）佛教传入中国。此后，经三国、两晋、南北朝四五百年的发展，佛教在中国的影响逐步扩大、日渐深入，隋唐时期已产生天台、华严、唯识、禅宗、净土、密宗等具有中国特色的佛教流派。[③]

有人认为，佛教音乐和佛教一起传入中国，传入之初，佛教音乐带有印度音乐和西域音乐色彩，与此同时，也吸收使用了中国原有的音乐素材，成为包含多种音乐元素的音乐载体。后来，经过长期的融合，佛教音乐逐步中国化，成为中国传统音乐的重要组成部分。另外，也有人认为中

国的佛教音乐是在中国本土产生的，并不存在“中国化”的过程。依据是梁代僧人慧皎（497—554）《高僧传》“自大教东流，乃译文侧重，而传声概寡，良由梵文重复，汉语单奇，用梵音咏汉语，则声繁而偈促，用汉曲咏梵文，则韵短而词长。故金言有译，梵响无授”的记载。依据这个说法，佛教在传入中国的时候，由于受语言和音调等因素的制约，译解佛经的同时，“梵响无授”，即音乐并没有一并引入。这一说可能更接近事实。

无论如何，佛教活动中使用音乐由来已久却是不争的事实。《法华经》卷一“方便品”说：“若使人作乐，击鼓吹角贝，箫笛琴箜篌，琵琶铙铜钹，如是妙音，尽持以供佛，或以欢喜心，歌呗颂佛德，乃至一小音，皆已成佛道。”④义净在《南海寄归内法传》中指出佛乐“一能知佛德之深远，二体制文之次第，三令舌根清净，四得胸藏开通，五则处众不慌，六乃长命无病”。⑤崇尚佛乐，并且对佛乐功能认识深刻。

佛教音乐可以分为声乐和器乐两大类。声乐类别中又可以分为赞、偈、咒、诵等几种，称为“梵音”、“梵呗”。梵，来自印度语，清净之义；呗，又作呗匿，含义为赞叹、赞颂。



西藏宗教乐器：筒钦　王琼摄



聊城市鱼山梵呗寺大雄宝殿奠基仪式祭拜现场 殷复沧摄

呗赞的音乐性很强，旋律起伏跌宕，典雅舒缓，有《戒定真香》、《炉香赞》（又称《炉香乍热》）、《宝鼎香赞》、《三宝赞》、《弥陀佛赞》、《药师佛赞》、《西方》、《十供养》等著名佛乐唱段。禅林亦有"四大祝延"、"八大赞"之说。

据一些资料显示，我国最早创制梵呗的人是曹魏时代的曹植。《法苑珠林》（释道世撰）卷三十六载："植每读佛经，辄流连嗟玩，以为至道之宗极也。遂制转赞七声，升降曲折之响，世人讽诵，咸宪章焉。尝游鱼山，忽闻空中梵天之响，清雅哀婉，其生动心，独听良久，而侍御皆闻，植深感神理，弥悟法应，乃摹其声节，写为梵呗，撰文制音，传为后式，梵声显世始于此焉。"释慧皎《高僧传·十三经诗论》载："始有魏陈思王曹植深爱声律，属意经音，既通般遮之瑞响，又感鱼山之神制；于是删治《瑞应本起》，以为学者之宗，传声则三千有余，在契则四十有二。"又说："昔诸天赞呗，皆以韵入弦管，五众与俗违，故宜以声曲为妙。原夫梵呗之起，亦肇自陈思。始著太子颂及啖颂等。因为之制声，吐纳抑扬，并法神授，今之皇皇顾惟，盖其风烈也。"看起来，曹植即便不是第一个创制梵呗的人，也一定是较早创制梵呗并且产生较大影响的人。鱼山在今山东东阿县境内，山侧有曹植墓。鱼山梵呗至今仍持续不绝，也成为我国国家级非物质文化遗产保护的音乐类对象之一。

梵呗主要用于讲经仪式、朝暮课诵以及经忏法会等仪式之中。如朝暮课诵，亦称六时行道，为各宗所共遵，

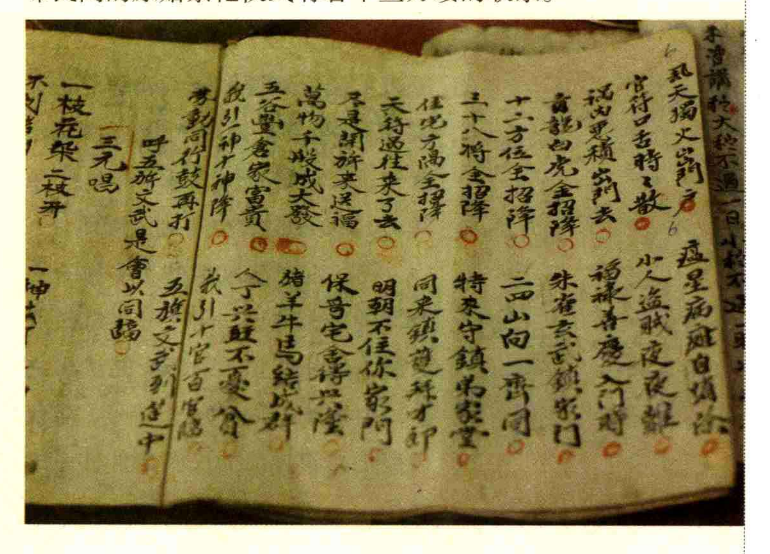
如逢初一、十五及诸佛纪念日，在功课的前、中、后另外增加梵呗。再比如道场忏法，如《蒙山施食》、《瑜伽焰口》、《水陆》、《梁皇宝忏》、《大悲忏》等等，在这些佛事仪式活动中，也有丰富的梵呗唱诵。

因为中国幅员辽阔，各地赞呗音调亦有差异。其传承方式为口授，唱念时通常只用点板记谱，多无严格乐谱。

佛教唱诵常用木鱼、磬、铃、铛等乐器伴奏。一些以演奏器乐曲著称的佛乐，如北京智化寺京音乐、山西五台山青庙（汉传佛教）与黄庙（藏传佛教）佛乐，都是年代古老的乐种，均以工尺谱记谱，保留着古老的音乐传统。其乐队由笙、管、笛等吹奏乐器和木鱼、磬、钟、锣、铙、钹、铛、铃、云锣等击奏乐器为主构成，也有琵琶、三弦等拨弦乐器。这和一些古代壁画中所反映出的情况一致。

二、道教音乐

道教是产生在中国本土的宗教。道教在中国古代原始信仰的基础上发展起来，与万物有灵观念、神仙观念、鬼魂观念等神秘思想密不可分，也和巫术、傩仪、蜡祭等散布民间的原始祭祀仪式有着千丝万缕的联系。

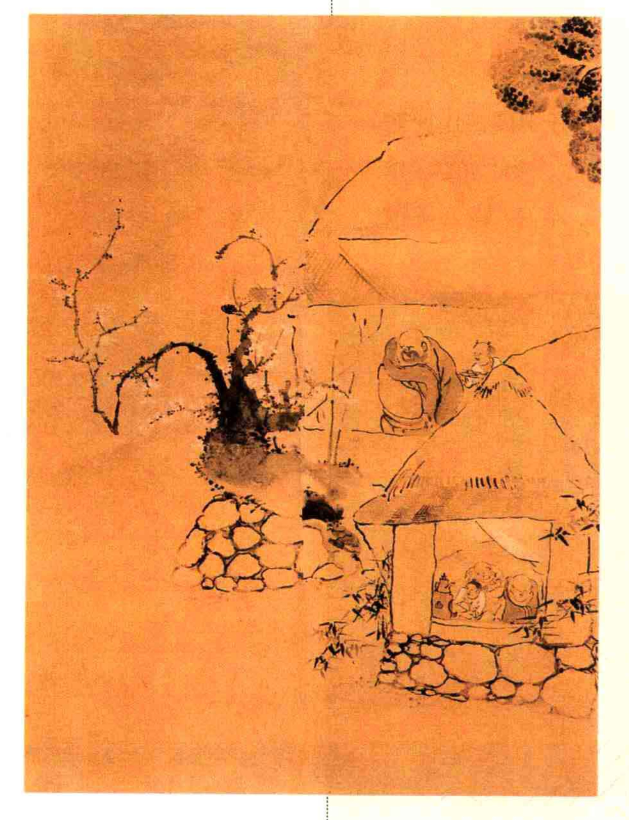


仫佬族祭祀仪式上道公诵唱用的经文　桂鸿摄

我国的神仙、鬼怪传说很久以前就产生了。修仙、求神、驱鬼、镇宅等一些仪式也随之产生。道家的收妖驱邪法事，源于古代的巫术。我国古代的巫师是可以沟通人神的特殊人物，汉代许慎《说文解字》说："巫，祝也，女能事无形，以舞降神者也"，"觋，能斋肃事神明也，在男曰觋，在女曰巫"。古代的巫师大多是通天文、晓地理、能歌善舞的精英人物，甚至有的就身兼部落首领，地位非常显赫。音乐在这类法事中是必不可少的，有些情况下法师神灵附体要靠打击乐器的催发才能实现。

我国早期的原始乐舞大多和某种仪式密切关联，是后来道教音乐承继的重要源头。比如《吕氏春秋·古乐篇》所记载的"朱襄氏"部落的"五弦瑟"之乐，是因为"阳气蓄积，万物散解，果实不成"而祈求上苍"以来阴气，以定群生"的雩祭音乐；伊耆氏部落的"土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽"是带有明显巫术色彩的蜡祭仪式之歌；"葛天氏"部落的"八阙"乐舞，从"八阙"的名称《载民》、《玄鸟》、《遂草木》、《奋五谷》、《敬天常》、《达帝功》、《依地德》、《总禽兽之极》来看，就是祭祀天地、自然、图腾、祖先、岁时等的仪式乐舞。这些乐舞、仪式，在道教中得到了继承。

《东林拜访图》中诗人陶渊明和道士陆修静去拜访佛学宗师慧远的情景



我国古代巫风信仰大多融合在今天的民俗之中，有些则被道教所承袭，成为道士驱鬼降妖的法术之本，民间的道教、师公、巫婆、傩仪式都是同源异流的民间信仰体系的留存。

在道教音乐发展过程中，北魏时期的寇谦之和南朝宋的陆修静曾经起到了至关重要的作用。北魏明元帝神瑞二年（415），嵩山道士寇谦之托言太上老君授予“天师”之位，借助北魏太武帝对道教的崇奉，在北魏首都平城（今山西大同）设立道场，改革天师道，推行道教。寇谦之制定乐章诵诫新法，托言太上老君赐授，得《云中音诵新科之诫》二十卷，其“华夏颂”、“步虚声”，是道教音乐较早的书面记载。南朝陆修静（406—477）曾在庐山修道，宋泰始三年（467）奉命至建康，在崇虚馆整理道经，奠定《道藏》基础，又编订斋仪规范，制《升元步虚词》、《灵宝步虚词》、《步虚洞章》各一卷，进一步规范道教仪典，对后世道教斋醮仪式音乐产生很大影响。

明正统九年刊《道藏·玉音法事》中的曲线乐谱

唐代，因帝王与道家创始人老子同为李姓，道教备受推崇。唐玄宗不但提倡道教，诏令道士、大臣创制道曲，还亲制“法曲”，在宫廷内亲自教道士“步虚声韵”。目前能见到的最早的道教音乐曲谱集《玉音法事》产生于北宋时期，其中共记录从唐代传至宋代的道教音乐曲谱50首（现存明代道藏版本，宋本已佚）。该谱所采用的曲线记谱法，被称为“曲线谱”，只能表现音乐的曲线轮廓，音调无法确译。南宋时期，道教音乐已经广布民间。明代，道教音乐又有新的发展，逐步定型化，并出现《大明御制玄教乐章》道教音乐谱集，该谱集记录道曲14首，采用工尺谱记谱。此后的道教音乐，沿袭或稍加损益，基本上承袭明代以来的音乐传统。

道教音乐是和民间音乐非常贴近的音乐种类，常常和民间音乐互相交融、互相影响、互相吸收，有时甚至难以

区分，如西安鼓乐的道派鼓乐、苏南十番锣鼓等，既是道家音乐，也是散布在民间的民俗音乐。

道教斋醮音乐也可以分为声乐和器乐两大类，声乐体裁主要有“颂”、“赞”、“步虚”、“偈”等，有独唱、齐唱、吟咏等表现形式；器乐有鼓乐、吹打乐、丝竹乐等多种形式，以吹管、打击乐器为主，吹管、弹拨、弓弦、打击等多种乐器并用，乐器种类较为多样。

步虚是道教音乐的重要种类，其来源，据资料记载，曹植“鱼山制梵”之后，当时“道士效之，作步虚声”，可见其历史也相当久远。《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》说：“步是通涉之名，虚是纵绝之称……玄音才吐，而八表咸和；神韵再敷，则十华竞集。旋玄都以掷灵，蹑云纲而携契信。是怡神涤志之法场，解形禦心之妙处也。”这段话可以帮助我们理解“步虚”的精神含义。

腊山道教音乐之十面云锣演奏
孙凯摄



道教音乐与道教各种斋醮仪式配合，广泛使用于禳解水旱灾害、驱逐鬼怪瘟疫伤病以及祈福、延寿等各种法事仪式之中。

武当山宫观道乐历史悠久、积淀深厚，可分为“韵腔”和“牌子”两大类，既保留了全真派“十方韵”的音乐特色，又具有多派音乐混融的风格，是道乐中不可多得的重要文化遗产。当代，武当山宫观中的“玄门日诵早晚课”、“祖师表”、“萨祖铁罐施食祭炼科范”（全套）等科仪音乐传承完整，得到较好的保存，为我国传统音乐保留了宝贵的遗产。

苏州玄妙观道教音乐属于正一派道乐，历史可追溯至西晋，它不仅继承了古代音乐的传统，还受到当地吴歌、昆曲、江南丝竹等地方音乐的影响，形成了独特的风格。明末清初施亮生真人编辑的《斋天》和嘉庆年间道士曹希圣重订的《钧天妙



武当山宫观道乐 王俊摄

乐》等书在道乐发展史上产生了很大影响。

道教斋醮仪式音乐是按照科仪“脚本”规定的程序在信众面前的仪式“表演”。经过长期的斋醮实践，道教音乐十分丰富，有赞美神仙的庄严颂歌，有表现神仙仪态的飘逸之乐，有镇煞降魔的威武曲调，等等，是我国传统音乐的重要组成部分。

宗教音乐不同于一般的音乐，因为有信仰作为依托，传承多较为严格、系统，多保留了古老的音乐传统，是宝贵的非物质文化遗产，我们应当妥善保护。

注释：

①周吉. 木卡姆[M]. 杭州：浙江人民出版社，2005：12—16；杜亚雄. 木卡姆的词义及其演变[J]. 中国音乐，1987，1

②周吉. 木卡姆[M]. 杭州：浙江人民出版社，2005：36

③辞海编辑委员会. 辞海[M]. 上海：上海辞书出版社，1980：235

④⑤田青. 中国宗教音乐[M]. 北京：宗教文化出版社，1997：4—5

参考文献

著作

[汉]桓谭. 新论·琴道[M]. 上海：上海人民出版社，1977

[汉]应劭著. 风俗通义校注[M]. 王利器校注. 北京：中华书局，1981

[宋]孟元老，等. 东京梦华录（外四种）[M]. 北京：中华书局，1962

[明]黄雪蓑. 青楼集(及其他四种) [M]. 北京：中华书局，1985

[明]沈德符. 万历野获编[M]. 北京：中华书局，1980

[明]张岱. 陶庵梦忆 [M]. 北京：中华书局，1985

[明]沈德符. 万历野获编[M]. 北京：中华书局，1980

[明]黄佐. 泰泉乡礼，文渊阁四库全书[M]. 台北：台湾商务印书馆，1986

[清]李斗. 扬州画舫录·卷十一·虹桥下[M]. 北京：中华书局，1960

[清]钱泳. 履园丛话·艺能·十番[M]. 张伟点校. 北京：中华书局，1979

[清]王先慎著，钟哲点校. 韩非子集解[M]. 北京：中华书局，2006

诸子集成·列子·汤问[M]. 香港：中华书局香港分局，1978

何宁. 淮南子集释[M]. 北京：中华书局，2006

王国维撰. 宋元戏曲史疏证[M]. 马美信疏证，上海：复旦大学出版社，2004

安葵. 戏曲奥拉孔[M]. 北京：文化艺术出版社，1993

鲁迅. 门外文谈[M]. 北京：人民出版社，1974

江明惇. 汉族民歌概论[M]. 上海：上海音乐出版社，2004

郭正清. 河州花儿[M]. 兰州：甘肃人民出版社，2007

刘晓春，胡希张，温萍. 客家山歌[M]. 杭州：浙江人民出版社，2007

薛艺兵. 在音乐表象的背后[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2004

陈玉琛. 聊斋俚曲[M]. 济南：山东文艺出版社，2004：3—6

吴定国，邓敏文. 侗族大歌拾零[M]. 贵阳：贵州民族出版社，2005

杨荫浏. 十番锣鼓[M]. 北京：人民音乐出版社，1980

杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京：人民音乐出版社，1981

袁静芳. 民族器乐[M]. 北京：高等教育出版社，2004

周吉. 木卡姆[M]. 杭州：浙江人民出版社，2005

田青. 中国宗教音乐[M]. 北京：宗教文化出版社，1997
辞海编辑委员会. 辞海[M]. 上海：上海辞书出版社，1980
北京古琴研究会编. 琴曲集成（第一册）[M]. 北京：中华书局，1981
中国戏曲研究院编. 中国古典戏曲论著集成[M]. 北京：中国戏剧出版社，1959
中国艺术研究院音乐研究所编. 民族音乐概论[M]，北京：人民音乐出版社，1964
中国艺术研究院音乐研究所编. 中国音乐词典[M]. 北京：人民音乐出版社，1985
中国戏曲志·上海卷编辑委员会编. 中国戏曲志·上海卷[M]. 北京：中国ISBN中心，1996
中国戏曲志·江苏卷编辑委员会编. 中国戏曲志·江苏卷[M]. 北京：中国ISBN中心，1992
中国大百科全书总编委会编. 中国大百科全书·音乐舞蹈卷[M]，北京：中国大百科全书出版社，1989
中国民族民间器乐曲集成全国编辑委员会编. 中国民族民间器乐曲集成·上海卷[M]. 北京：中国ISBN中心，1992
中国民族民间器乐曲集成全国编辑委员会编. 中国民族民间器乐曲集成·陕西卷[M]. 北京：中国ISBN中心，1992
中国民族民间器乐曲集成全国编辑委员会编. 中国民族民间器乐曲集成·浙江卷[M]. 北京：中国ISBN中心，1992

期刊

加俊. 河曲民歌《走西口》背后的艰辛与辉煌[J]. 晋中学院学报，2005，5
黄鹤. 客家山歌的情恋母题与植物意象探析[J]. 华南理工大学学报社会科学版，2004，3
乔建中. 时序体民歌与月令文化传统[J]. 音乐人文叙事，1997，创刊号
杜亚雄. 木卡姆的词义及其演变[J]. 中国音乐，1987，1

后 记

在本书撰写过程中，乔建中先生、刘锡诚先生给予了亲切关怀和具体指导。撰写初期，乔建中先生曾对拟入选项目提出建议，为本书最终撰写完成提供了重要参考；刘锡诚先生数次把出版社的撰写要求和策划意图来函告知，为撰稿工作提供指导意见。此外，古吴轩出版社付出了大量的智慧和辛勤劳动，在此一并表示感谢！

从非物质文化遗产的角度来看，音乐是“非物质”属性最为突出的艺术品种。它的表演技巧、表演过程，以及艺术成品——流动着的音乐——都只能存在于特定的时空之中，稍纵即逝。乐器、乐谱、录音带等都不是严格意义上的音乐，它们只不过是音乐的某种形式的载体。具体的一个“音乐”只能存在于表演的过程之中，随表演结束而消失，随艺人逝去而衰亡。因而，音乐类的非物质遗产保护工作难度非常大，我们应投入更多的关注。

目前，我国非物质文化遗产研究与保护工作方兴未艾，能够为研究和保护我国多姿多彩、各具特色的音乐文化遗产贡献一点绵薄之力，我们感到非常荣幸！同时，又常常因为撰写一些文字而惴惴不安。这是因为面对历史悠久、精彩纷呈、博大精深的中国传统音乐，常感学养浅促，难以透彻把握对象的文化本质。具体到本书的撰写，我们认为它远没有呈现出我国音乐类非物质文化遗产多姿多彩的全部风貌，只是以国务院公布的第一批国家级

非物质文化遗产保护名录为基本依据，撷取其中的几枝花朵，期望能够以点带面，以收窥斑知豹之功。

由于涉及面广泛，再加上笔者学养有限，本书肯定会有缺漏疏失，恳请各位专家和广大读者批评指正！

孟凡玉　朱洁琼

第一批国家级非物质文化遗产名录
（民间音乐部分，共计72项）

左权开花调：山西省左权县

河曲民歌：山西省河曲县

蒙古族长调民歌：内蒙古自治区

蒙古族呼麦：内蒙古自治区

当涂民歌：安徽省马鞍山市

巢湖民歌：安徽省巢湖市

畲族民歌：福建省宁德市

兴国山歌：江西省兴国县

兴山民歌：湖北省兴山县

桑植民歌：湖南省桑植县

梅州客家山歌：广东省梅州市

中山咸水歌：广东省中山市

崖州民歌：海南省三亚市

儋州调声：海南省儋州市

石柱土家啰儿调：重庆市石柱土家族自治县

巴山背二歌：四川省巴中市

傈僳族民歌：云南省怒江傈僳族自治州、泸水县

紫阳民歌：陕西省紫阳县

裕固族民歌：甘肃省肃南裕固族自治县

花儿（莲花山花儿会、松鸣岩花儿会、二郎山花儿会、老爷山花儿会、丹麻土族花儿会、七里寺花儿会、瞿昙寺花儿会、宁夏回族山花儿）：甘肃省康乐县、和政县、岷县 青海省大通回族土族自治县、互助土族自治县、民和回族土族自治县、乐都县 宁夏回族自治区

藏族拉伊：青海省海南藏族自治州

聊斋俚曲：山东省淄博市

靖州苗族歌鼟：湖南省靖州苗族侗族自治县

川江号子：重庆市 四川省

南溪号子：重庆市黔江区

木洞山歌：重庆市巴南区

川北薅草锣鼓：四川省青川县

侗族大歌：贵州省黎平县 广西壮族自治区柳州市、三江侗族自治县

侗族琵琶歌：贵州省榕江县、黎平县

哈尼族多声部民歌：云南省红河哈尼族彝族自治州

彝族海菜腔：云南省红河哈尼族彝族自治州

那坡壮族民歌：广西壮族自治区那坡县

澧水船工号子：湖南省澧县

古琴艺术：中国艺术研究院

蒙古族马头琴音乐：内蒙古自治区

蒙古族四胡音乐：内蒙古自治区通辽市

唢呐艺术：河南省沁阳市 甘肃省庆阳市

羌笛演奏及制作技艺：四川省茂县

辽宁鼓乐：辽宁省、辽阳市

江南丝竹：江苏省太仓市　上海市

海州五大宫调：江苏省连云港市

嵊州吹打：浙江省嵊州市

舟山锣鼓：浙江省舟山市

十番音乐（闽西客家十番音乐、茶亭十番音乐）：福建省龙岩市、福州市

鲁西南鼓吹乐：山东省嘉祥县

板头曲：河南省南阳市

宜昌丝竹：湖北省宜昌市夷陵区

枝江民间吹打乐：湖北省枝江市

广东音乐：广东省广州市、台山市

潮州音乐：广东省潮州市、汕头市

广东汉乐：广东省大埔县

吹打（接龙吹打、金桥吹打）：重庆市巴南区、万盛区

梁平癞子锣鼓：重庆市梁平县

土家族打溜子：湖南省湘西土家族苗族自治州

河北鼓吹乐：河北省永年县、抚宁县

晋南威风锣鼓：山西省临汾市

绛州鼓乐：山西省新绛县

上党八音会：山西省晋城市

冀中笙管乐（屈家营音乐会、高洛音乐会、高桥音乐会、胜芳音乐会）：河北省固安县、涞水县、霸州市

铜鼓十二调：贵州省镇宁布依族苗族自治县、贞丰县

西安鼓乐：陕西省

蓝田普化水会音乐：陕西省蓝田县

回族民间器乐：宁夏回族自治区

文水鈲子：山西省文水县

智化寺京音乐：北京市

五台山佛乐：山西省五台县

千山寺庙音乐：辽宁省鞍山市

苏州玄妙观道教音乐：江苏省苏州市

武当山宫观道乐：湖北省十堰市

新疆维吾尔木卡姆艺术（十二木卡姆、吐鲁番木卡姆、哈密木卡姆、刀郎木卡姆）：新疆维吾尔自治区、鄯善县、哈密地区、麦盖提县

南音：福建省泉州市、厦门市

泉州北管：福建省泉州市

第一批国家级非物质文化遗产扩展项目名录

传统音乐(民间音乐,共计17项)

蒙古族长调民歌:新疆维吾尔自治区 巴音郭楞蒙古自治州、和布克赛尔蒙古自治县

蒙古族呼麦:新疆维吾尔自治区 阿勒泰地区

畲族民歌:浙江省景宁畲族自治县

崖州民歌:海南省乐东黎族自治县

花儿(新疆花儿):新疆维吾尔自治区 昌吉回族自治州、巴音郭楞蒙古自治州

薅草锣鼓(武宁打鼓歌、宜昌薅草锣鼓、五峰土家族薅草锣鼓、兴山薅草锣鼓、宣恩薅草锣鼓、长阳山歌、川东土家族薅草锣鼓):江西省武宁县 湖北省宜昌市、五峰土家族自治县、兴山县、宣恩县、长阳土家族自治县 四川省宣汉县

侗族大歌:贵州省从江县、榕江县

多声部民歌(潮尔道一蒙古族合声演唱、瑶族蝴蝶歌、壮族三声部民歌、羌族多声部民歌、硗碛多声部民歌、苗族多声部民歌):内蒙古自治区锡林浩特市 广西壮族自治区富川 瑶族自治县、马山县 四川省松潘县、雅安市 贵州省台江县、剑河县

古琴艺术(虞山琴派、广陵琴派、金陵琴派、梅庵琴派、浙派、诸城派、岭南派):江苏省常熟市、扬州市、南京市、南通市、镇江市 浙江省杭州市 山东省诸城市 广东省广州市

蒙古族马头琴音乐:吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县

蒙古族四胡音乐:吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县 黑龙江省杜尔伯特蒙古族自治县

唢呐艺术(唐山花吹、丰宁满族吵子会、晋北鼓吹、上党八音会、 上党乐户班社、丹东鼓乐、杨小班鼓吹乐棚、于都唢呐公婆吹、万载得胜鼓、邹城平派鼓吹乐、沮水呜音、呜音喇叭、远安呜音、青山唢呐、永城吹打、绥米唢呐):河北省唐海县、丰宁满族自治县 山西省阳高县、忻州市、长子县、壶关县 辽宁省丹东市 黑龙江省肇州县 江西省于都县、万载县 山东省邹城市 湖北省保康县、南漳县、远安县 湖南省湘潭县 重庆市綦江县 陕西省绥德县、米脂县

江南丝竹:浙江省杭州市

十番音乐(楚州十番锣鼓、邵伯锣鼓小牌子、楼塔细十番、遂昌昆曲十番、黄石惠洋十音、佛山十番、海南八音器乐):江苏省淮安市、江都市 浙江省杭州市、遂昌县 福建省莆田市 广东省佛山市 海南省海

口市

鲁西南鼓吹乐：山东省菏泽市牡丹区

土家族打溜子：湖北省五峰土家族自治县、鹤峰县

冀中笙管乐（白庙村音乐会、雄县古乐、小冯村音乐会、张庄音乐会、军卢村音乐会、东张务音乐会、南响口梵呗音乐会、里东庄音乐老会、辛安庄民间音乐会、安新县圈头村音乐会、东韩村拾幡古乐、子位吹歌）：北京市大兴区　河北省雄县、固安县、霸州市、廊坊市安次区、文安县、任丘市、安新县、易县、定州市

第二批国家级非物质文化遗产名录
（民间音乐部分，共计67项）

陕北民歌：陕西省榆林市、延安市

昌黎民歌：河北省昌黎县

高邮民歌：江苏省高邮市

五河民歌：安徽省五河县

大别山民歌：安徽省六安市

徽州民歌：安徽省黄山市

信阳民歌：河南省信阳市

西坪民歌：河南省西峡县

马山民歌：湖北省荆州市荆州区

潜江民歌：湖北省潜江市

吕家河民歌：湖北省丹江口市

秀山民歌：重庆市秀山土家族苗族自治县

酉阳民歌：重庆市酉阳土家族苗族自治县

镇巴民歌：陕西省镇巴县

嘉善田歌：浙江省嘉善县

南坪曲子：四川省九寨沟县

茶山号子：湖南省辰溪县

啰啰咚：湖北省监利县

爬山调：内蒙古自治区呼和浩特市、乌拉特前旗

漫瀚调：内蒙古自治区准格尔旗

惠东渔歌：广东省惠州市

海门山歌：江苏省海门市

新化山歌：湖南省娄底市

姚安坝子腔：云南省姚安县

海洋号子（舟山渔民号子、长岛渔号）：浙江省岱山县　山东省长岛县

江河号子（黄河号子、长江峡江号子、酉水船工号子）：黄河水利委员会河南黄河河务局　湖北省宜昌市夷陵区、伍家岗区、巴东县、秭归县　湖南省保靖县

码头号子（上海港码头号子）：上海市浦东新区、杨浦区

森林号子（长白山森林号子、兴安岭森林号子）：吉林省文学艺术界联合会民间文艺家协会　黑龙江省伊春市

搬运号子（梁平抬儿调、龙骨坡抬工号子）：重庆市梁平县、巫山县

制作号子（竹麻号子）：四川省邛崃市

鲁南五大调：山东省郯城县、日照市

老河口丝弦：湖北省老河口市

蒙古族民歌（科尔沁叙事民歌、鄂尔多市、杭锦旗斯短调民歌、鄂尔多斯古辽宁省阜新蒙古族自治县如歌、阜新东蒙短调民歌、吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县郭尔罗斯蒙古族民歌）：内蒙古自治区通辽市、鄂尔多斯

鄂温克族民歌（鄂温克叙事民歌）：内蒙古自治区鄂温克族自治旗

鄂伦春族民歌（鄂伦春族赞达仁）：内蒙古自治区鄂伦春自治旗　黑龙江省大兴安岭地区

达斡尔族民歌（达斡尔扎恩达勒、罕伯岱达斡尔族民歌）：内蒙古自治区莫力达瓦达斡尔族　自治旗黑龙江省齐齐哈尔市

苗族民歌（湘西苗族民歌、苗族飞歌）：湖南省吉首市　贵州省雷山县

瑶族民歌（花瑶呜哇山歌）：湖南省隆回县

黎族民歌（琼中黎族民歌）：海南省琼中黎族苗族自治县

布依族民歌（好花红调）：贵州省惠水县

彝族民歌（彝族酒歌）：云南省武定县

布朗族民歌（布朗族弹唱）：云南省勐海县

藏族民歌（川西藏族山歌、玛达咪山歌、华锐藏族民歌、甘南藏族民歌、玉树民歌）：四川省甘孜藏族自治州、阿坝藏族羌族自治州、炉霍县、九龙县　甘肃省天祝藏族自治县、甘南藏族自治州　青海省玉树藏族自治州

维吾尔族民歌（罗布淖尔维吾尔族民歌）：新疆维吾尔自治区尉犁县

乌兹别克族埃希来、叶来　：新疆维吾尔自治区艺术研究所、伊犁哈萨克自治州、喀什地区

回族宴席曲：青海省门源回族自治县

琵琶艺术　（瀛洲古调派、浦东派、平湖派）：上海市崇明县、南汇区　浙江省平湖市

古筝艺术（山东古筝乐）：山东省菏泽市

笙管乐（复州双管乐、建平十王会、超化吹歌）：辽宁省瓦房店市、建平县　河南省新密市

津门法鼓（挂甲寺庆音法鼓、杨家庄永音法鼓、刘园祥音法鼓）：天津市河西区、北辰区

锣鼓艺术（汉沽飞镲、常山战鼓、太原锣鼓、泗泾十锦细锣　鼓、大铜器、开封盘鼓、宜昌堂调、韩城行鼓）：天津市汉沽区　河北省正定县　山西省太原市　上海市松江区　河南省西平县、郏县、开封市　湖北省宜昌市　陕西省韩城市

朝鲜族洞箫音乐：吉林省延吉市、珲春市

土家族咚咚喹：湖南省龙山县

哈萨克六十二阔恩尔：新疆维吾尔自治区伊犁哈萨克自治州

维吾尔族鼓吹乐：新疆维吾尔自治区

洞经音乐（文昌洞经古乐、妙善学女子洞经音乐）：四川省梓潼县　云南省通海

芦笙音乐（侗族芦笙、苗族芒筒芦笙）：湖南省通道侗族自治县　贵州省丹寨县

布依族勒尤：贵州省贞丰县、兴义市、镇宁布依族苗族自治县

藏族扎木聂弹唱：青海省海南藏族自

治州

哈萨克族冬布拉艺术：新疆维吾尔自治区伊犁哈萨克自治州

柯尔克孜族库姆孜艺术：新疆维吾尔自治区克孜勒苏柯尔克孜自治州、乌恰县

蒙古族绰尔：新疆维吾尔自治区阿勒泰地区

黎族竹木器乐：海南省保亭黎族苗族自治县、五指山市

口弦音乐：四川省布拖县

吟诵调（常州吟诵）：江苏省常州市

佛教音乐（天宁寺梵呗唱诵、鱼山梵呗、大相国寺梵乐、直孔噶举派音乐、拉卜楞寺佛殿音乐道得尔、青海藏族唱经调、北武当庙寺庙音乐）：江苏省常州市　山东省东阿县　河南省开封市　西藏自治区墨竹工卡县　甘肃省夏河县　青海省兴海县　宁夏回族自治区平罗县

道教音乐（广宗太平道乐、恒山道乐、上海道教音乐、无锡道教音乐、齐云山道场音乐、崂山道教音乐、泰山道教音乐、胶东全真道教音乐、腊山道教音乐、海南斋醮科仪音乐、成都道教音乐、白云山道教音乐、清水道教音乐）：河北省广宗县　山西省阳高县　上海市道教协会　江苏省无锡市　安徽省休宁县　山东省青岛市崂山区、泰安市、　烟台市、东平县　海南省定安县　四川省成都市　陕西省佳县　甘肃省清水县